Robert C. Allen
Douglas Gomery

Teoría y práctica de la historia del cine

Paidós Comunicación Cine

70

D41390
DACSYH
LIBROS

41390

UJAT
BIBLIOTECA D.A.C.S.Y.H.

Teoría y práctica
de la historia del cine

UJAT
BIBLIOTECA D.A.C.S.Y.H.

Paidós Comunicación **Cine**

64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*

41390

Robert C. Allen
Douglas Gomery

Teoría y práctica de la historia del cine

Ediciones Paidós
Barcelona-Buenos Aires-México

U J A T
BIBLIOTECA D.A.C.S.Y.H.

Título original: *Film history. Theory and practice*
Publicado en inglés por McGraw-Hill, Inc.

Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte

Cubierta de Mario Eskenazi

PN1993.5
.A1
A5518
1995 EJ.3 (D41390)
BIB. NO. 14

1.ª edición, 1995

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1985 by McGraw-Hill, Inc.
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-493-0104-1
Depósito legal: B-10.517/1995

Impreso en Gràfiques 92, S. A.,
Torrassa, 108 - Sant Adrià de Besós (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Prefacio 11

PRIMERA PARTE

Lectura, investigación y redacción de la historia del cine 17

1. La historia del cine como historia 19
La historia del cine como una rama de los estudios cinematográficos 20
La naturaleza de la investigación histórica 22
El conocimiento histórico y el conocimiento científico 26
La crítica convencionalista del empirismo 29
La respuesta realista 32
El realismo como una teoría de la historia del cine 35
Notas 41
2. Investigación de la historia del cine 43
La historia de la erudición cinematográfica 44
Evidencia fílmica 48
El objeto de la investigación histórica del cine 57
Evidencia no fílmica 60
Notas 65

3. Lectura de la historia del cine 67
La historia del cine como narrativa 67
Lectura de las historias cinematográficas 72
La lectura como interrogatorio 73
Estudio de un caso: los primeros historiadores norteamericanos del cine 78
Notas 91

SEGUNDA PARTE

Enfoques tradicionales de la historia del cine 95

4. Historia estética del cine 97
La tradición de las obras maestras en la historia estética del cine 98
La tradición de las obras maestras y la teoría del autor 102
Semiótica e historia del cine 108
Hacia una reformulación de la historia estética del cine 111
Estudio de un caso: los antecedentes de *Amanecer* 126
Conclusiones 142
Notas 144
5. Historia tecnológica del cine 147
La teoría del «gran hombre» y la determinación tecnológica 148
La economía del cambio técnico 152
Estudio de un caso: la aparición del sonido, un análisis del cambio tecnológico 155
Replanteamiento de la economía del cambio tecnológico 165
Notas 170
6. Historia económica del cine 173
La crítica marxista 177
Análisis industrial 182
La formación de la industria cinematográfica estadounidense 188
Estudio de un caso: la formación de la industria cinematográfica estadounidense 188
Conclusiones 196
Notas 197
7. Historia social del cine 199
¿Quién hacía las películas y por qué?
La historia social de la producción cinematográfica 200
¿Quién veía las películas y por qué?
La historia de la asistencia al cine 203
¿Qué se ha visto, cómo y por qué?
La historia del cine como documento cultural 204

¿Qué se ha dicho acerca del cine, quién lo ha dicho y con qué propósito? 219
¿Cuál ha sido la relación entre el cine como institución social y otras instituciones sociales? 220
Estudio de un caso: el papel de la esterella en la historia del cine 222
Conclusiones 238
Notas 240

TERCERA PARTE

La historia del cine en la práctica 243

8. Redacción de la historia del cine 245
Primer proyecto. Historia del cambio tecnológico: el cine sonoro llega a Milwaukee 247
Segundo proyecto. La economía de la exhibición norteamericana en el nivel local: las cadenas de salas 250
Tercer proyecto. Historia social en el nivel local: patrones de asistencia al cine en su primera época en dos ciudades 256
Posibles fuentes de información para la historia local en el caso del cine americano 262
Notas 267
9. Reintegración de la historia del cine 269
Estudio de un caso: los orígenes del *cinéma vérité* norteamericano 271
Notas 301
10. Guía selectiva de lectura 303
Capítulo 1: La historia del cine como historia 303
Capítulo 2: Investigación de la historia del cine 306
Capítulo 3: Lectura de la historia del cine 311
Capítulo 4: Historia estética del cine 316
Capítulo 5: Historia tecnológica del cine 320
Capítulo 6: Historia económica del cine 323
Capítulo 7: Historia social del cine 324
Capítulo 8: Redacción de la historia del cine 331

Índice analítico 333

Prefacio

En fecha tan reciente como 1960, pocas universidades ofrecían cursos de estudios cinematográficos. La erudición fílmica era el territorio de los entusiastas del cine y de un puñado de académicos valerosos cuyo amor por las películas les incitó a escribir artículos y «de paso» enseñar cine. Hoy en día hay muy pocas universidades reconocidas que *no* tengan en sus programas al menos un curso sobre el cine, y cerca de cien de ellas ofrecen titulaciones en estudios cinematográficos y/o producción. Las estanterías de las bibliotecas crujen bajo la proliferación de libros sobre cine publicados a lo largo de los últimos veinte años, y una amplia variedad de publicaciones académicas dan cabida a estudios más especializados acerca del cine como manifestación artística, institución industrial, medio de comunicación de masas y fuerza social. En resumen, el cine ha alcanzado la mayoría de edad como campo de investigación académica.

Uno de los signos de madurez de cualquier nueva disciplina es la conciencia de sus propios métodos y perspectivas, éxitos y deficiencias. Creemos que la historia del cine ha alcanzado un punto en el que merece una revisión de las cuestiones históricas planteadas acerca del pasado del cine y de los enfoques que se han utilizado y podrían utilizarse para aclararlas. Ésta es la función que *Teoría y práctica de la historia del cine* intenta desarrollar.

Puesto que es el primer libro de su clase, hay que añadir algunas pala-

bras acerca de sus objetivos. En primer lugar, no es una historia cronológica del cine; antes bien, establece un contexto en el que la historia del cine pueda ser leída y dirigida de un modo más productivo. Nuestro objetivo en este libro es el estudio histórico del cine, no el cine en sí. Aunque citamos ejemplos específicos extraídos de la historia del cine para ilustrar temas, problemas y enfoques, en modo alguno pretendemos haber revisado la historia del cine en su totalidad.

El principal incentivo para la realización de este libro lo constituyeron nuestras frustraciones como profesores de historia del cine. Nuestros estudiantes estaban más que dispuestos a considerar lo que leían en los libros de historia cinematográfica como verdad única e indiscutible, y la mayoría de ellos consideraban que poner en entredicho los métodos, la orientación filosófica, las pruebas o las conclusiones de los historiadores cinematográficos era una herejía. Los textos de revisión contribuyeron a este problema guardando silencio con respecto a los procesos utilizados para plantear cuestiones históricas, llevar a cabo investigaciones, analizar pruebas y extraer generalizaciones. Consideramos que se necesitaba una obra que 1) situara la historia del cine dentro del contexto de la investigación histórica en general; 2) familiarizara al lector con los problemas específicos y, en algunos casos, únicos a los que se enfrentan los historiadores cinematográficos; 3) revisase los enfoques utilizados en el estudio histórico del cine; y 4) ofreciera ejemplos de diversos tipos de investigación histórica del cine. Nuestro objetivo, por tanto, es capacitar al estudiante de historia cinematográfica para que se convierta en un lector más susceptible y perspicaz de obras históricas sobre el cine y ponerle en condiciones de que lleve a cabo y escriba historia del cine. Puesto que la fascinación por la historia del cine supera ampliamente su estudio en un aula universitaria, también creemos que un libro como éste resultará útil a cualquier lector interesado en las películas y en el estudio formal de su pasado.

Una interesante característica de la investigación histórica que la diferencia de otras ramas de la historia es que puede llevarse a cabo prácticamente en cualquier sitio. A pesar de que ciertos proyectos de investigación histórica del cine requieren el uso de filmes o datos poco comunes de los archivos cinematográficos, otros dependen solamente de datos a los que se puede acceder en casi todas las comunidades, y, claro está, de la imaginación y perseverancia del investigador. Por esta razón esperamos eliminar las distinciones entre los productores de historia cinematográfica (autores de libros sobre la historia del cine y profesores de cine) y los consumidores de la historia cinematográfica (lectores de libros sobre cine y estudiantes de historia cinematográfica). Habría que incitar a los estudiantes a que saltasen esta barrera investigando distintos aspectos de la historia del cine en un nivel local. Por lo tanto, el capítulo 8 contiene varios ejemplos de histo-

ria cinematográfica local y una guía de fuentes de información locales, todo ello, claro está, en relación a los Estados Unidos y a modo de ejemplo. En realidad la práctica de la historia cinematográfica es la mejor manera que conocemos de descubrir que los historiadores cinematográficos no son divinidades infalibles sino meros mortales curiosos.

Este libro no pretende dilucidar *el* modo de llevar a cabo una investigación histórica del cine. No hay un solo enfoque correcto de la historia del cine, ni se podría escribir una «superhistoria» a condición de que se tomara esta o aquella perspectiva «correcta» y se desvelaran todos los «hechos» de la historia del cine. Todos los modelos y enfoques —incluso los que adoptamos en los capítulos siguientes— tienen sus ventajas e inconvenientes. Todos hacen ciertas asunciones y se basan en ciertas nociones acerca de qué es lo que hace que la historia «funcione». En lo que respecta a la obtención de todos los «hechos» de la historia del cine, es tarea en vano, ya que la extensión de «todos los hechos» es infinita. Confiamos en demostrar que los historiadores cinematográficos no trabajan en el vacío, ni abordan el estudio de la historia del cine ajenos a su cultura, gustos cinematográficos y orientación filosófica. La elaboración de la historia requiere juicio crítico y no una mera transmisión de los hechos. De igual modo, intentamos demostrar que la lectura de la historia cinematográfica es un acto de discernimiento que requiere la implicación activa del lector.

Sabemos que el cine es y ha sido un fenómeno con facetas diversas: manifestación artística, institución económica, producto cultural y tecnología. Tradicionalmente, cada una de estas facetas se ha tratado como una subdisciplina autónoma en la historia del cine. Aceptando este hecho, hemos dividido nuestro estudio de la investigación histórica del cine en los capítulos estético, tecnológico, económico y social. Aunque ésta no es la única división que se podría haber hecho, representa las principales tendencias de la investigación histórica del cine hasta la fecha y ofrece un método muy útil para agrupar métodos, problemas y oportunidades asociadas con una amplia gama de estudios históricos del cine. No obstante, la conveniencia explicativa de estas categorías no debería ocultar el hecho de que, en cualquier momento dado, el cine es todas estas cosas *simultáneamente*: es un sistema. Para comprender el modo en que este sistema opera y ha cambiado con el paso del tiempo hay que entender no sólo el funcionamiento de cada una de estas partes sino también su interacción. El capítulo 9 constituye una tentativa (si bien preliminar) de estudiar directamente la naturaleza sistémica de la historia del cine y acabar el libro con una nota que diera una visión global.

El hecho evidente de que este libro está, en su conjunto, centrado en lo norteamericano es una cuestión de diseño. La mayoría de los lectores y estudiantes de historia cinematográfica están más familiarizados con Holly-

wood que con otras cinematografías nacionales. Así que podemos suponer un cierto nivel de conocimientos básicos acerca de la historia del cine por parte del lector. La mayoría de las revisiones históricas a las que se puede acceder, ya tengan un ámbito norteamericano o internacional, destacan el cine estadounidense. Puesto que este libro es, en parte, una guía para leer historia del cine, nos pareció apropiado hacer hincapié en aquellos fenómenos históricos que el lector va a encontrar con mayor frecuencia en los trabajos de revisión. Esta perspectiva del cine norteamericano también facilita que haya un cierto grado de continuidad entre capítulos y casos de estudio, permitiendo que el lector comprenda las relaciones entre los diferentes periodos históricos y las aproximaciones a la historia cinematográfica. Quizás la razón históricamente más convincente para este enfoque es el impacto económico, estético y cultural de Hollywood sobre la historia del cine mundial. El poder económico de los medios de comunicación norteamericanos, que comenzó con el surgimiento de Hollywood como un centro de producción cinematográfica a gran escala en la segunda década de este siglo, ha sido tal que algunos eruditos lo han denominado «imperialismo cultural». «Estilo Hollywood» es un término adecuado no sólo para películas realizadas en los Estados Unidos, sino también para muchos filmes producidos en Moscú, Tokio y Bombay.

Es necesario dar algunos apuntes acerca de la organización de este libro. Aunque cada capítulo es autónomo, los capítulos posteriores se basan en cierta medida en los conceptos y el vocabulario explicados con anterioridad. De aquí que el lector probablemente considere útil leer los capítulos por orden. El libro está dividido en tres partes. La primera parte (capítulos 1, 2, 3) estudia la naturaleza de la historia cinematográfica como disciplina de estudio: su relación con el área más general de la historia, los problemas concretos que se presentan a la hora de realizar investigaciones históricas sobre el cine, la influencia de la cultura sobre la redacción de la historia cinematográfica y las cuestiones que debería tener presente todo lector al abordar cualquier obra histórica sobre el cine. La segunda parte (capítulos 4, 5, 6 y 7) trata sobre los métodos, problemas y oportunidades relacionados con la historia del cine estética, tecnológica, económica y social respectivamente. La tercera parte (capítulos 8, 9 y 10) examina el modo en que se puede estudiar el impacto histórico del cine en una comunidad determinada, intenta llevar a cabo una reintegración de la historia del cine realizada desde una perspectiva realista, y termina con un ensayo bibliográfico.

Los autores hemos trabajado conjuntamente en la planificación y producción de este volumen. Cada uno de nosotros nos responsabilizamos de capítulos concretos: Robert Allen de los capítulos 1, 3, 4, 7 y 9 y Douglas Gomery de los capítulos 2, 5, 6, 8 y 10. El material para el ejemplo de Durham en el capítulo 8 está basado en una investigación inédita de Robert Allen.

Agradecimientos: Robert C. Allen

A pesar de que compartimos la planificación de este libro y cada uno de nosotros hemos revisado el trabajo del otro, la investigación y redacción de nuestros capítulos respectivos tuvo lugar necesariamente de un modo independiente. Por tanto tenemos dos listas de colegas y amigos a los que agradecer su ayuda. Buena parte del material que constituye los casos de estudio que yo escribí (los de los capítulos 3, 4, 7 y 9, y la investigación del estudio de Durham, N. C., en el capítulo 8) supone una investigación previa, y querría agradecer a una serie de personas y organizaciones la ayuda prestada. Entre las últimas están las North Carolina Collections de la University of North Carolina Library y la Durham Public Library, la Manuscripts Division de la Library of Congress, y, por su ayuda en la búsqueda y duplicación de material fotográfico, el Museum of the City of New York y el Museum of Modern Art.

Dan y Kathy Leab tuvieron la gentileza de proporcionarme alojamiento en Nueva York durante mis frecuentes viajes de investigación a aquella ciudad. Mis suegros, Dick y Kitty Adams, me permitieron combinar unas visitas siempre agradables a mi «hogar» de Washington con la tarea de la investigación. Patricia Zimmerman compartió sus investigaciones sobre el *cinéma vérité* y la realización amateur y me ofreció su crítica constructiva. Robert Drew me concedió una extensa entrevista y me proporcionó las fotografías que acompañan al capítulo 9. En mi estudio sobre Joan Crawford me basé en el conocimiento enciclopédico de Joanne Yeck sobre el Hollywood de los años treinta. En el curso de mis investigaciones tuve la inmensa fortuna de poder contar con la ayuda de licenciados ingeniosos y formales: Laurie Schulze, Robbie Burton y Mark West. Sin duda alguna, Edward Branigan y Roberta Kimmel merecen ser canonizados por cuidar de mí cuando mi viaje de investigación a Hollywood se canceló a causa de un accidente de automóvil.

Hubo otras personas que ofrecieron su apoyo y ayuda a lo largo de la preparación de este libro. En UNC tuve (y tengo) la bendición de contar con un jefe de departamento, John R. Bittner, que me brinda su apoyo incondicional, y con colegas muy útiles, en especial Gorham Kindem. Roy Armes me dio la oportunidad de revisar mis capítulos en Londres, una ciudad que siempre asocio con la inestimable amabilidad y hospitalidad de Jane Douglas. Charles Reed proporcionó al capítulo 1 una lectura desde el punto de vista del historiador, que tan necesaria resultaba. Estoy seguro de que Doug se unirá a mí para dar las gracias a los revisores de nuestro manuscrito: Phil Rosen, Clark University; Marshall Deutelbaum, Purdue University; Kristin Thompson, University of Wisconsin; y Janet Staiger, New York University. Sus numerosos y agudos comentarios y sus amables críticas fueron inmensamente beneficiosas.

Por último, a riesgo de caer en el tópico, reservo mi especial agradecimiento para dos personas: mi madre, cuyo apoyo y estímulo son muy anteriores a este esfuerzo concreto; y mi esposa Allison, que me ha leído, releído, criticado, corregido y consolado durante cuatro años con un garbo y un buen humor que son, con toda seguridad, únicos.

Agradecimientos: Douglas Gomery

Hay muchas personas a las que me gustaría agradecer su ayuda en la preparación de *Teoría y práctica de la historia del cine*. Buena parte del material que constituye los casos de estudio de los capítulos 2, 5, 6 y 8 está basado en investigaciones que he llevado a cabo en los últimos diez años. Me gustaría dar las gracias a todas esas personas, demasiadas para citarlas de forma individual, que me ayudaron en mis numerosos viajes de investigación, visitas a archivos y entrevistas. Mi más sincero agradecimiento a la gente del Museum of Modern Art, Georgetown University, la Theatre Historical Society y la Library of Congress.

Me gustaría dar las gracias a Thomas Aylward, mi antiguo jefe de departamento, por facilitarme el tiempo libre necesario para trabajar en este proyecto. Gracias también a mi actual jefa de departamento, Patti Gillespie, por ofrecerme los incentivos adecuados, y a Larry Lichty por explicarme cómo funciona el mundo en realidad.

Al igual que Bobby, me gustaría expresar mi agradecimiento a quienes leyeron y revisaron el manuscrito: Phil Rosen de la Clark University; Marshall Deutelbaum de la Purdue University; Kristin Thompson de la University of Wisconsin; y Janet Staiger de la New York University.

Por último, querría dedicar este libro a Marilyn Moon, por la utilidad de su asesoramiento y por brindarme la solidaridad que necesitaba. No obstante, su mayor contribución vino de la inspiración que supuso su propio trabajo, que es un modelo de claridad e introspección. Fue la obra de Marilyn lo que me puso a la altura de las aportaciones de primer orden que pueda haber hecho a este libro. Gracias, Marilyn.

Chapel Hill, Carolina del Norte R. C. A.
College Park, Maryland D. G.
Septiembre, 1984

Primera parte

Lectura, investigación y redacción de la historia del cine

1. La historia del cine como historia

¿Qué es la historia del cine? Ésta podría parecer una pregunta innecesaria, teniendo en cuenta el hecho de que desde la segunda década de este siglo se han venido publicando libros que se anuncian a sí mismos como «historias del cine». Todas las bibliotecas universitarias de Estados Unidos y Europa contienen cientos de trabajos de este tipo, la mayoría de cuyos autores confían en que sus lectores saben qué es la historia del cine. ¿Necesitamos más libros de historia del cine, especialmente uno que plantea una cuestión tan elemental? La pregunta *¿Qué es la historia del cine?* tiene que estudiarse, en gran medida, debido a que el consenso superficial sugerido por cientos de títulos acerca de la historia del cine se contradice con el considerable desacuerdo entre eruditos con respecto a la naturaleza de la historia cinematográfica. Además, cualquier disciplina de estudio que vaya a ser tomada en serio debe definir y redefinir de forma continua su objeto de estudio, objetivos, ámbito y métodos.

Una revisión de las asunciones y enfoques que yacen tras todas las obras que se autodenominan *historia del cine* debería capacitar a la persona interesada en la historia de las películas para hacer un mejor uso de cualquiera de ellas. Por tanto, el objeto de estudio de este libro será los escritos históricos sobre el cine: la *historiografía cinematográfica*. Aunque en los capítulos subsiguientes se estudiarán diversos ejemplos específicos, la principal

inquietud de este libro es la globalidad, las grandes cuestiones que trascienden cualquier ejemplo concreto de escrito histórico. ¿Qué es, exactamente, lo que el historiador cinematográfico afirma estudiar? ¿Cuál es la naturaleza del conocimiento que se adquiere a través del estudio de la historia del cine? ¿Con qué materiales trabajan los historiadores cinematográficos? ¿Cuáles son las perspectivas que han adoptado los historiadores en su trabajo? ¿Cómo pueden criticarse estas perspectivas?

Podríamos empezar planteando la pregunta más básica acerca de la historia del cine: ¿qué es la historia del cine? El término en sí sugiere una definición bipartita. La historia del cine implica el estudio del fenómeno al que habitualmente nos referimos como «cine» (o filmes, películas; utilizaremos estos términos indistintamente). Asimismo, implica el estudio del cine desde una perspectiva particular y con objetivos particulares en mente, perspectiva y objetivos que son históricos. En el capítulo 2 consideraremos el componente *cine* de la historia del cine: los problemas y ocasiones que presenta el cine como objeto de la investigación histórica. Este capítulo examina qué significa estudiar algo *históricamente*. Al llamarse a sí mismos «historiadores cinematográficos», y a sus trabajos «historias del cine», los historiadores cinematográficos, tanto si quieren reconocerlo como si no, se implican en cuestiones, controversias y problemas que van mucho más allá del estudio del cine en sí y que han sido debatidos por historiadores y filósofos de la historia durante siglos.

Cada escrito histórico sobre el cine, por modesto que sea, se basa de forma implícita en una serie de supuestos acerca de la historia. Por tanto, antes de estudiar cualquier enfoque concreto de la historia del cine, antes incluso de estudiar el cine, es necesario examinar el tipo de presunciones que los historiadores hacen (incluyendo a los historiadores cinematográficos). Una vez aclarado que el primer capítulo de este libro sobre la historia del cine tiene muy poco que ver con el cine, también deberíamos advertir al lector de que este capítulo es quizás el más abstracto y «teórico» de todo el libro. No obstante, si los temas históricos que aquí destacamos no fueran importantes, no habrían sido objeto de debate desde los tiempos de Aristóteles. Si la historia del cine debe ser algo más que un tópico de sobremesa tiene que integrarse en la discusión vital de la naturaleza y el propósito de la Historia con *H* mayúscula. Tengan por seguro que la senda de nuestro estudio acabará por volver (aunque dando un rodeo) a las películas.

La historia del cine como una rama de los estudios cinematográficos

Antes de estudiar la relación entre la historia del cine y la historia en general, sería conveniente situar la historia del cine dentro de los estudios

cinematográficos. Tradicionalmente se ha considerado la historia del cine como una de las tres ramas principales de los estudios cinematográficos, junto con la teoría y la crítica cinematográficas. Los límites entre las tres no son fijos en modo alguno, pero estos tres términos delinean las principales áreas de énfasis investigador y constituyen la base para las divisiones curriculares en muchas universidades.

En *Las principales teorías cinematográficas*, Dudley Andrew argumenta que los teóricos del cine «hacen y verifican proposiciones acerca del cine o de algún aspecto del cine».[1] La teoría cinematográfica tiene como ámbito la naturaleza, cualidades y funciones del cine en general. ¿Qué es el cine? ¿Cómo podemos derivar significado de una película? ¿Cómo podemos utilizarlo? ¿Cuáles son sus propiedades características y cuáles comparte con otros medios de comunicación, manifestaciones artísticas y modos de representación? Hasta una época bastante reciente la teoría cinematográfica ha tenido una orientación casi exclusivamente estética, que intentaba determinar las propiedades únicas del cine como arte, definir los tipos de arte que podía producir el cine, y prescribir (en algunos casos) el modo en que el realizador podía llevar a la práctica el potencial artístico del cine. A lo largo de los últimos quince años algunos teóricos cinematográficos han preguntado «¿Cómo produce significado el cine?» o «¿Cómo entiende una película un público en concreto?» en vez de «¿En qué sentido es arte el cine?». Este viraje en la orientación teórica será tratado en el capítulo 4. Al margen de su orientación, no obstante, los teóricos tratan el cine en abstracto. Rara vez analizan películas concretas excepto como ejemplos de una categoría particular de potencial fílmico o como ilustración de una proposición más general.

Allí donde la teoría del cine se encarga de características comunes entre películas, la crítica cinematográfica se ocupa de las cualidades particulares de filmes individuales o grupos de filmes. El crítico pregunta, «¿Cómo se conjuntan los diferentes elementos de la realización cinematográfica en una película determinada?», «¿Cómo funciona una *película* concreta: como una experiencia visual, como una historia, como una obra de arte?». Para algunos críticos (aunque en modo alguno para todos ellos), el objetivo de sus análisis de películas concretas es la evaluación estética: la determinación por medio de ciertos criterios estéticos de los méritos relativos de una película como obra de arte.

Aunque los críticos y teóricos cinematográficos han influido en la historia del cine y en algunas ocasiones se han implicado en controversias históricas, ninguna de estas ramas de los estudios fílmicos tiene como ámbito principal la dimensión temporal del cine: el modo en que el cine como arte, tecnología, fuerza social o institución económica se desarrolló en el transcurso del tiempo o funcionó en un momento concreto del pasado. Éste es

el ámbito de la historia del cine. En lugar de analizar una película o reflexionar sobre la naturaleza y el potencial de todas las películas, *el historiador cinematográfico intenta explicar los cambios que ha sufrido el cine desde sus orígenes, así como dar razón de los aspectos del cine que se han resistido al cambio.*

Por ejemplo, a finales de la década de los veinte, muchos teóricos y críticos cinematográficos escribieron ensayos como respuesta a uno de los cambios más importantes en la historia del cine: la llegada del sonido sincronizado viable desde un punto de vista comercial. El teórico Rudolph Arnheim lamentó el paso del cine mudo y la posible pérdida de lo que él veía como una amplia gama de posibilidades estéticas del cine. El realizador y teórico Sergei Eisenstein, junto a dos colegas, redactó un manifiesto acerca de las limitaciones y oportunidades estéticas del sonido. Los críticos norteamericanos y europeos alternaban la condena de las películas habladas por su teatralidad estática con la alabanza del sonido como anuncio de una nueva era artística para el cine.[2] Mientras que Arnheim, Eisenstein y otros trataron la llegada del sonido como una ventaja, un nuevo desarrollo a ser integrado en sus respectivos sistemas teóricos o críticos, el historiador cinematográfico está interesado no sólo en el hecho de que se desarrolló el sonido, sino en cómo y por qué el sonido sincronizado llegó cuándo y dónde lo hizo. Para responder a estas preguntas acerca del pasado del cine, el historiador cinematográfico debe ser un estudioso del *cine*, pero también un estudioso de la *historia*.

La naturaleza de la investigación histórica

Lo que distingue las preguntas históricas sobre el cine de las críticas y las teóricas es, por tanto, el objetivo de explicar el cambio y la estasis a lo largo del tiempo. Pero, ¿cómo se lleva a cabo esta empresa histórica? Pongámoslo de otro modo, ¿cómo explica un historiador, al margen de su objeto de estudio (cine, arte, política, tecnología), el pasado? Esta cuestión ha ocupado a historiadores y filósofos durante siglos, y no entra en el ámbito de este libro estudiarla con el detalle que merece. No obstante, puede resultar útil empezar un libro sobre la historia del cine con un breve estudio de las cuestiones filosóficas que sirven de base a cualquier tipo de historia.

Podemos preguntar en primer lugar, ¿qué es un historiador? Al nivel más elemental, un historiador es alguien que estudia el pasado. Evidentemente, esta definición es demasiado amplia, ya que no todo el que estudia el pasado es un historiador. Por ejemplo, a menudo los coleccionistas poseen conocimientos de extraordinario detalle acerca de objetos del pasado. Un coleccionista cinematográfico puede ser dueño de cientos de filmes o

haber memorizado todo el diálogo de *Casablanca* (Casablanca, 1942), pero ni las posesiones del coleccionista ni sus conocimientos acerca de objetos históricos lo convierten en un historiador, del mismo modo que un coleccionista de primeras ediciones tampoco tiene por qué ser un historiador literario. El coleccionista siente una fascinación intrínseca por las antigüedades, por su belleza, rareza o sencillamente porque son antiguas. El estudio del pasado que realiza un historiador intenta explicar por qué se produjeron una serie de circunstancias históricas y cuáles fueron sus consecuencias. El interés del historiador por el pasado resulta directa o indirectamente del convencimiento de que la comprensión del pasado es útil para entender el presente.

Lo que une al coleccionista con el historiador son los artefactos que han sobrevivido al paso del tiempo. Para el coleccionista son valiosos en sí mismos, en ocasiones desde un punto de vista económico (las zapatillas de Dorothy en *El mago de Oz* [The Wizard of Oz, 1939] se cotizan en miles de dólares); para el historiador son una fuente de información vital sobre el pasado. A diferencia de los sociólogos o los geógrafos, los historiadores no pueden observar directamente el fenómeno que quieren explicar. No pueden retroceder en el tiempo para tomar notas acerca de la batalla de Waterloo o acudir a una reunión en la MGM. Deben basarse en los artefactos que han sobrevivido hasta la época de la investigación: en el caso de la historia del cine, películas, registros de producción, periódicos, documentos gubernamentales e incluso viejos edificios que sirvieron como cines, entre otros muchos tipos de restos del pasado.

Sin pensar demasiado sobre ello, la mayoría de nosotros hacemos un gran hincapié en el papel de los objetos en la explicación del pasado. Hemos aprendido desde las clases de historia del instituto que el estudio apropiado de la historia consiste en desvelar todos los datos importantes acerca de una cuestión histórica en particular y presentarlos de un modo tan desapasionado y «objetivo» como sea posible. El trabajo del historiador, nos han enseñado, consiste en actuar como coleccionista y organizador de las evidencias históricas. La interpretación queda relegada a un nivel de importancia muy inferior y, de hecho, puede que incluso sea innecesaria, ya que los hechos, una vez ordenados apropiadamente, pueden «hablar por sí mismos». En esta versión abiertamente caricaturizada de lo que llamo «historia de instituto», la verdad de la historia puede conocerse por medio de los hechos incontrovertibles de la historia, y esta verdad existe totalmente separada de las interpretaciones de cualquier historiador. La verdad histórica se presenta como algo incuestionable y reducible a preguntas de *verdadero o falso* en un examen final.

Las presunciones generales que la mayoría de nosotros hace acerca de la naturaleza de la investigación histórica derivan de una posición filosófi-

ca conocida como *empirismo*. La historia empírica, dice el historiador E. H. Carr, es «historia de sentido común», en tanto en cuanto se adapta a lo que nuestro sentido común nos dice que debe ser la explicación histórica. De hecho podría parecer, al menos a primera vista, que los dogmas básicos de la historia empiricista quedan corroborados por nuestra experiencia cotidiana en la interpretación del pasado. Sin adoptar una posición demasiado metafísica al respecto, podemos estar de acuerdo en que ciertos acontecimientos tuvieron lugar en el pasado. La invasión del día D, la construcción de Chartres, la fecha de estreno de *Lo que el viento se llevó* (Gone with the Wind, 1939) tienen un estatus objetivo como «hechos» históricos. Es más, para intentar encontrar sentido a un fenómeno que no podemos observar directamente, cuantos más hechos acerca del mismo podamos encontrar, mayor certeza podremos tener acerca de su verdadera naturaleza: lo que «ocurrió realmente».

¿Cuál, entonces, podría ser la objeción a una filosofía de la historia que, 1) ve los hechos de la historia como entidades completamente ajenas al historiador que los utiliza; 2) argumenta que la verdad de la historia surge de estos hechos; 3) limita el papel del historiador al de coleccionista y organizador de hechos desinteresado y 4) considera la «teoría» como, en el mejor de los casos, secundaria y, en el peor, innecesaria para la empresa objetiva de la explicación histórica? Muchos historiadores contemporáneos (tanto empiristas como de otras tendencias) argumentarían que el legado de «sentido común» de la historia empirista del siglo XIX no es erróneo sino simplista. Carr, por ejemplo, se plantea hasta qué punto el material de la historia, los «hechos», son independientes del investigador que los utiliza.

¿Cómo deberíamos definir un «hecho» en la historia? En su libro, *¿Qué es la historia?* Carr hace una distinción muy útil entre un *hecho del pasado* y un *hecho histórico*. Todo aquello que ha ocurrido es un hecho del pasado, y por tanto es, al menos potencialmente, una fuente de datos históricos. No obstante, es impensable que la historia consistiese en todos los hechos del pasado, ni siquiera de todos aquellos hechos cuyos indicios han sobrevivido. Serían tan numerosos que carecerían de significado. Un hecho del pasado se convierte en hecho histórico cuando un historiador decide utilizarlo en la construcción de un análisis histórico.[3] La historia medieval ofrece un excelente ejemplo de cómo nuestro conocimiento del pasado viene determinado por los indicios que se han salvado. Una buena parte de la idea que tenemos de la vida medieval está relacionada con la vida religiosa: debates teológicos, política eclesiástica, la relación entre la Iglesia y sus fieles. Es poco probable que la gente de la Edad Media fuera ostensiblemente menos secular que la gente de otras eras en la historia europea; lo que ocurre es que la mayor parte de nuestra información acerca de la vida medieval procede de material salvado por la Iglesia en años posterio-

res. Aquellos «hechos» se convirtieron en hechos históricos mientras que otros que documentaban aspectos más mundanos de la historia medieval no fueron considerados dignos de preservarse.

Por eso, Carr y otros mantienen que el papel del historiador no es tan sencillo ni inocente como podría indicar la descripción de un «coleccionista y transmisor pasivo de "hechos"». Además, los historiadores seleccionan de entre todos los datos históricos sólo aquellos hechos históricos que consideran importantes. Los hechos del pasado no «hablan por sí mismos»; el historiador les hace hablar como parte de un argumento histórico.

Muchos historiadores contemporáneos se cuestionan también hasta qué punto se puede decir que la empresa histórica es «objetiva o tiene un valor neutral. Mucho antes del reto actual de la historia empírica, Hegel dijo de los historiadores: «Incluso el historiador medio y mediocre que quizás cree y pretende ser meramente receptivo y rendirse ante los datos, no es pasivo en lo que respecta a su raciocinio».[4] La mera aceptación de que los historiadores seleccionan datos y los utilizan en argumentos históricos además de recogerlos, pone de manifiesto que la historia es una tarea más subjetiva y teórica de lo que permite la visión empírica. Los historiadores no son autómatas idénticos programados para ver el mundo del mismo modo.

Las diferencias entre historiadores en cuanto a orientación filosófica produce diferentes conjuntos de creencias acerca de qué es importante en la historia, diferentes puntos de vista acerca de qué hace que la historia tenga lugar. Como veremos en capítulos posteriores, el mismo cambio histórico en el cine puede ser atribuido a los actos de un individuo influyente, a fuerzas económicas, al «destino» estético o a las presiones sociales dependiendo de cuáles sean los factores que cada historiador considera más determinantes en la historia del cine. Una de las dificultades de la historia del cine es que con frecuencia los autores de libros acerca de la historia del cine no especifican a qué teorías de cambio histórico están adscritos. Carr sugiere que cada vez que leamos una obra histórica deberíamos estar atentos al zumbido de la postura interpretativa del historiador: su argumento con respecto al modo en que se relacionan los distintos datos. «Cuando lea un libro de historia, debe estar siempre atento al zumbido. Si no puede detectarlo, o usted está sordo o su historiador es un tipo de lo más aburrido.»[5]

En tiempos recientes, los historiadores también se han apercibido de la influencia que las presiones, preocupaciones, tendencias y marcos referenciales de la edad y cultura de los historiadores tienen sobre las interpretaciones históricas. La cultura condiciona el modo en que los historiadores ven el mundo, qué les parece que tiene el suficiente interés como para escribir sobre ello, qué dan por sentado y cómo analizan datos. Estos factores culturales e ideológicos se expresan no sólo en el método y las posiciones filosóficas conscientes del historiador, sino, lo que es más importante, en

áreas de las que el historiador puede no ser consciente siquiera: esas nociones vagas e inarticuladas sobre «cómo se supone que son las cosas», «el modo en que la gente suele actuar» y «cómo funciona el mundo». En *Catherine, Empress of all the Russias*, Vincent Cronin explica la correspondencia que Catherine mantiene durante veintidós años con Frederick Grimm, un periodista alemán, como sigue: «Una autócrata tiende a sentirse sola, porque la mujer anhela apoyarse en alguien y el autócrata no puede hacerlo».[6] Cronin revela mucho más acerca de su actitud (y la de su cultura) hacia las mujeres que sobre la decisión de esta autócrata de mantener correspondencia con alguien.

Por tanto, la historia empirista presenta, como mínimo, una visión más bien simplista de la naturaleza de la evidencia histórica y del papel del historiador. Los *hechos del pasado* existen independientemente de la mente del historiador, pero los *hechos históricos* son únicamente aquellos datos seleccionados del pasado que un historiador considera de relevancia para su argumentación. El historiador no puede conocer el pasado como «fue en realidad», sino como pudo haber sido, ya que nuestra información acerca del pasado es parcial y está inevitablemente mediada. Puesto que el trabajo del historiador requiere seleccionar, interpretar, valorar y juzgar, no se puede ser nunca totalmente «objetivo». Ya en la década de los treinta, el notorio historiador norteamericano Charles Beard retó a sus colegas de la American Historical Association a reconsiderar sus suposiciones empíricas acerca de la historia:

> La historia, tal como fue en realidad, como contraste, claro está, con los hechos particulares de la historia, no es conocida ni conocible, al margen del empeño con que se persiga *el ideal del esfuerzo por hallar la verdad objetiva*. (...) El historiador da a conocer el pasado, o datos acerca del mismo, no revisa sus documentos de trabajo con una mente neutral perfectamente pulida en la que se refleja el pasado tal como fue fluyendo a través del medio de la documentación. Sean cuales sean los actos de purificación que el historiador puede llevar a cabo, éste sigue siendo humano, una criatura de su tiempo, circunstancias, intereses, predilecciones, cultura.[7]

El conocimiento histórico y el conocimiento científico

Resulta muy fácil ver las insuficiencias de la versión expurgada del empirismo histórico que nos enseñaron en las clases de historia del instituto. Sin embargo, no sería justo acabar este estudio del empirismo habiendo prescindido sin esfuerzo alguno de este hombre de paja intelectual. Como cabría esperar, los desafíos a la posición empirista han producido una respuesta que no puede ignorarse sin más ni más. Los historiadores y filósofos de la historia empiristas, entre los que destaca Carl Hempel, han manteni-

do que a pesar de la innata «subjetividad» del historiador, la historia sigue teniendo como objetivo la producción de información verificable acerca del pasado. El historiador, argumentan, se enfrenta a muchos de los problemas del científico físico y debería buscar explicaciones acerca de la historia tan «científicas» como las que elabora un biólogo acerca de la estructura de la célula. Es nuestro deber considerar (aunque de forma breve e incompleta) la relación que Hempel y otros postularían entre el conocimiento histórico y el conocimiento científico, ya que constituye el núcleo filosófico del empirismo histórico moderno y, de hecho, de buena parte de las ciencias sociales norteamericanas en general. De una importancia similar para los propósitos de nuestro estudio, la naturaleza del conocimiento científico es la cuestión filosófica de la que se han valido los filósofos que denominaremos *convencionalistas*, quienes basan su crítica radical de todos los esfuerzos empiristas (incluyendo el empirismo histórico) en el rechazo de la perspectiva empirista de la ciencia.[8]

Para el científico, la explicación adopta la forma de leyes universales o de cobertura bajo la que se puede situar un fenómeno determinado. Estas leyes son las expresiones de regularidades que el científico ha observado o producido en situaciones experimentales. No puede darse ningún caso en el que una ley concreta no funcione y, por tanto, dicha ley puede utilizarse para pronosticar el mismo fenómeno en el futuro. Por ejemplo, gracias a las leyes generales de la termodinámica sabemos que un volumen de agua calentado por encima de los 212 grados Fahrenheit (100 grados Celsius) se transformará en gas, suponiendo que se mantengan otras condiciones «normales» (la presión atmosférica, por ejemplo). En este principio puede incluirse cualquier ejemplo de agua calentada, no se conocen excepciones; y si quisiéramos evaluar esta ley de forma experimental (preparando una taza de té), podríamos predecir con toda seguridad que esta ley volverá a cumplirse una vez más.[9]

En el modelo empírico de la ciencia, el papel del científico es doble. En primer lugar, suele crear una situación de forma experimental en la que se puede observar la regularidad. Esto significa establecer un *sistema cerrado* en el que hayan sido controladas todas las condiciones excepto una (la variable independiente). En segundo lugar, el científico es el observador y registrador minucioso de los resultados del experimento. Para el científico, los hechos «hablan por sí mismos», en forma de regularidades de las leyes de cobertura. Lo que «dicen» los hechos está limitado al reconocimiento de una relación regular (predecible) entre acontecimientos aislados en situaciones controladas. Cuando un fenómeno (agua hirviendo, el movimiento de los fluidos a través de las membranas de las células) ha sido subsumido bajo una ley de cobertura, queda «explicado». El trabajo del científico se da por concluido. De acuerdo con el enfoque empirista, el propósito de la

ciencia no es ir «detrás» o «más allá» de los fenómenos observables al tratar de explicarlos.[10]

A pesar de que Hempel y otros historiadores empiristas postulan el método científico y la explicación científica como modelos definitivos para la historia, reconocen varias dificultades para amoldar la investigación histórica a los mismos estándares de rigor. Por ejemplo, los científicos dan por supuesto que, a excepción de la variable que se está evaluando, pueden controlarse todas las demás condiciones. Se puede crear un *sistema cerrado*. De este modo se pueden llevar a cabo réplicas de experimentos y obtener los mismos resultados una y otra vez. La historia, por otra parte, es un *sistema abierto*, no un sistema cerrado. Dos situaciones experimentales pueden ser idénticas desde un punto de vista operativo, pero dos acontecimientos históricos nunca son iguales, al margen de lo similares que le parezcan al observador.

Los científicos pueden «crear» una situación experimental para evaluar intuiciones e hipótesis de un modo que les está vedado a los historiadores. El científico puede preguntar «¿Qué ocurriría si vertiese ácido hidroclorhídrico sobre una pieza de zinc?» y averiguarlo llevándolo a la práctica. El historiador tiene que conformarse con los indicios existentes de lo que ocurrió. Las especulaciones acerca de lo que habría ocurrido «si las cosas hubieran sido diferentes» no son históricas. Como indica David Fischer, «Toda "evidencia" histórica de lo que habría podido pasar si John Wilkes Booth hubiera errado tiene que tomarse necesariamente del mundo en el que dio en el blanco».[11] En resumen, a los científicos les asiste el lujo de poder replicar las situaciones que desean estudiar; a los historiadores no.

Asimismo, la observación del historiador acerca del fenómeno en estudio es mucho menos directa que la del físico, ya que el historiador no puede «ver» un acontecimiento histórico directamente sino sólo los restos del mismo que se han conservado. A este respecto, los historiadores tienen más de detectives que de físicos: siempre llegan al lugar de los hechos después de que se haya cometido el asesinato (acontecimiento) y deben intentar reconstruir el crimen a partir de aquellos restos de pruebas que hayan quedado atrás. Los historiadores empiristas admitirían por tanto que hay muy pocos o ningún caso en que los historiadores deriven «leyes» con el poder de predicción de una ley de cobertura científica. Por regla general, cualquier intento de producir una regla histórica universal («cuando x tiene lugar, y es una consecuencia invariable») tendrá como resultado una formulación o tan inclusiva y vaga que sea inútil o tan específica que resulte inaplicable más allá de un caso en concreto.

Luego, ¿cómo puede el conocimiento histórico acercarse siquiera al nivel del conocimiento científico? Los modernos historiadores empiristas suelen estar de acuerdo en que el historiador rara vez explica el pasado con certeza

científica. No obstante, afirman, el historiador puede ofrecer explicaciones basadas en una probabilidad de los acontecimientos. A diferencia de la explicación de la ley de cobertura, la explicación *probabilista* o *estadística* no dice, «dado *x*, *y* ocurrirá invariablemente», sino «si se cumplen ciertas condiciones especificadas, un acontecimiento de tal y tal tipo se producirá con tal probabilidad estadística».[12] En la historia nos encontramos frecuentemente con explicaciones probabilistas. Cada vez que los historiadores dicen, «Es probable que *x* hubiera tenido lugar», o «Podemos tener una certeza relativa de que *y* no tuvo lugar», están basándose en una explicación probabilista. Teniendo en cuenta las pruebas incompletas con las que deben trabajar los historiadores y los factores incontrolables que se presentan en cada situación histórica, dar una explicación en términos de probabilidad de que ocurra probablemente está tan cerca del «conocimiento» en un sentido científico empirista como puede llegar el alcance del historiador.

Para Hempel y otros historiadores empiristas modernos, la ley de cobertura en la ciencia representa un nivel de capacidad explicativa a la que la historia debería aspirar. Para ellos el conocimiento histórico consiste en explicar un acontecimiento, en palabras de Hempel, «demostrando que, en vista de ciertas circunstancias particulares y leyes generales, su ocurrencia podría esperarse (en un sentido puramente lógico), con certeza deductiva o con probabilidad inductiva».[13] Los historiadores empiristas minimizan los efectos de la explicación histórica de la cultura u orientación filosófica del historiador, del mismo modo que los científicos empiristas arguyen que al margen de las diferencias culturales, políticas o morales entre investigadores, la ciencia sigue siendo una empresa «objetiva». Aceptarían el hecho de que el historiador no puede utilizar las mismas herramientas que el científico experimental, pero sostendrían que esto no debería evitar que el historiador ofreciera un explicación del pasado tan cercana al conocimiento científico como fuera posible.

La crítica convencionalista del empirismo

El empirismo en historia y ciencia (tanto física como social) está basado en la creencia de que la realidad existe independientemente de la mente humana y de que la realidad puede conocerse y explicarse por medio de la observación científica de hechos. Desde los inicios del siglo XX, estos dogmas gemelos del empirismo han sido radicalmente cuestionados por una serie de filósofos, científicos e historiadores defensores de la idea de que lo que tomamos por descripciones «científicas» de la realidad derivadas de la observación y la experimentación son, de hecho, construcciones artificiales (convenciones) que no pueden validarse. Los *convencionalistas* argu-

41390

yen que la ciencia o la historia no es una empresa de valor neutral, una ventana transparente a través de la que el investigador observa y describe la realidad o el pasado, sino una serie de lentes y filtros interpuesta entre el investigador y la realidad. Los efectos distorsionadores del método «científico», la orientación cultural y filosófica del investigador, incluso el lenguaje en sí, están tan estrechamente vinculados con cualquier tentativa de explicar la realidad (pasada o presente), afirmarían los convencionalistas, que los científicos o historiadores con perspectivas discrepantes «ven» el mundo en términos diferentes. Llevada hasta su extremo lógico, la postura convencionalista mantiene que los científicos e historiadores construyen los mundos que desean explicar. Cualquier tentativa de validar una teoría por medio de la referencia a los «hechos» está condenada al fracaso, ya que «los hechos» no existen de un modo separado de las convenciones que utiliza el investigador.[14]

En los estudios cinematográficos, y en las ciencias sociales en general, buena parte del ímpetu original del convencionalismo fue debida a la obra del lingüista suizo Ferdinand de Saussure. Cuando, a principios de siglo, Saussure inició su carrera, la lingüística se ocupaba principalmente del desarrollo histórico de las palabras individuales. («¿De dónde deriva la palabra *pijama*?») El lenguaje en sí era concebido como un proceso más bien sencillo: una palabra representaba una cosa del mundo real.

Para seguir con nuestra metáfora, el lenguaje se tenía por la ventana transparente de la mente a la realidad. Lo que sorprendió a Saussure acerca del lenguaje no fue su transparencia sino su opacidad, no su conexión con el mundo de las cosas sino su separación del mismo. El lenguaje verbal, dijo Saussure, es *arbitrario* en sus relaciones con las cosas que representa. No hay una relación natural o necesaria entre las letras *v-a-c-a* y una vaca. Podríamos sustituir *v-a-c-a* por *b-a-r-f*: la primera no es más «vacuna» que la segunda. La palabra *vaca* adquiere su significado por convención y no por medio de conexión alguna con cualquiera de las cualidades de una vaca de verdad. Además, *vaca* no representa una vaca de carne y hueso sino el concepto de una vaca; representa aquello que esté dotado de las cualidades de la «vacunidad». No hay que olvidar que el mismo concepto de «vacunidad» es en sí arbitrario, ya que en ciertas partes de la India es muy diferente que en Europa y América. *Vaca* significa lo que significa porque es parte de un sistema de relación entre las palabras, un sistema de similitudes y diferencias que nos permite, por ejemplo, distinguir una *vaca* de una *cuna*. Todo significado, afirmó Saussure, tiene lugar dentro de y en virtud de este sistema. En palabras de Terence Hawkes, el descubrimiento revolucionario de Saussure fue que el lenguaje verbal «no permite una apelación única y unitaria a la "realidad" más allá de sí mismo. Al final, constituye su propia realidad».[15]

UJAT
BIBLIOTECA D.A.C.S.Y.H.

Saussure también distinguió entre cualquier uso particular de la palabra *vaca* y el sistema de lenguaje del que forma parte y que la precede necesariamente. Podemos controlar el uso que deseamos hacer del lenguaje en cualquier expresión concreta (yo lo estoy haciendo al escribir esta frase), pero no podemos controlar el sistema que es el lenguaje. Es insensible a cualquier alteración o mutilación que queramos infligirle.

La *lingüística estructural*, la escuela de pensamiento que surgió a partir de la obra de Saussure, ha tenido un enorme impacto sobre muchas áreas de estudio, incluyendo el cine. Sopesaremos el legado de Saussure a los estudios fílmicos en los capítulos 4 y 7. Para el objetivo que ahora nos ocupa, se puede considerar que Saussure asentó las bases del convencionalismo por medio de su énfasis en el papel activo del lenguaje a la hora de otorgar significado al mundo y en las bases culturales del lenguaje. Si el mundo se construye por medio del lenguaje entonces, más que hablarlo, nos habla. Tanto el mundo como nuestro lugar dentro del mismo vienen determinados por el lenguaje.

Probablemente, el informe convencionalista de la ciencia más influyente sea *La estructura de las revoluciones científicas*, de Thomas Kuhn. En cualquier momento dado, la ciencia está regida por una serie de convenciones que forman un paradigma (o modelo) que especifica de qué trata la ciencia. Este paradigma determina qué cuestiones se consideran importantes, qué explicaciones de un fenómeno pueden tenerse en cuenta y qué criterios deben utilizarse en la evaluación de la investigación científica. El «avance» científico no se produce a través de un proceso de acumulación de conocimiento, sino cuando el paradigma vigente comienza a perder su hegemonía en la comunidad científica y es reemplazado por un nuevo paradigma. El nuevo paradigma no tiene por qué ser más válido que el anterior; sencillamente es un nuevo modo de constituir las preguntas que plantea la ciencia. Los paradigmas alternativos no son sólo incompatibles, dice Kuhn, sino que son «inconmensurables». Diferentes conjuntos de convenciones hacen que los científicos «vean» el mundo de un modo diferente.[16] Para Kuhn, el mundo está construido mediante teorías científicas, no explicado por ellas. Cuando cambian las convenciones, la realidad cambia.

Para el convencionalista, no hay prueba o estándar objetivo de la verdad definitiva por medio del cual se pueda juzgar que una teoría es preferible a otra, ya que la realidad no puede conocerse por separado de la teoría. En lugar de eso, se escoge una teoría o explicación en vez de otra debido a su lógica interna (coherencia, consistencia, integridad), cualidades estéticas (elegancia, estilo) o utilidad. Llevado lo suficientemente lejos este relativismo nos conduce a la «teoría anarquista del conocimiento» del filósofo P. K. Feyerabend, según la cual

sin unos estándares de verdad o racionalidad impuestos de forma universal, ya no podemos hablar de error universal. Sólo podemos hablar de lo que parece, o no, apropiado cuando se observa desde un punto de vista particular y restringido, diferentes puntos de vista, temperamentos, actitudes que dan pie a juicios distintos y diferentes métodos de enfoque.[17]

La respuesta realista

Podría parecer que el estudio precedente tiene muy poco que ver con la historia del cine. Es cierto que muy pocas historias del cine examinan estos temas filosóficos directamente. No obstante, puesto que la mayoría de los libros de historia del cine tratan las cuestiones de evidencia y explicación históricas como si no presentasen problema alguno, es necesario dedicarles un estudio tan manifiestamente tortuoso como éste: las historias del cine son trabajos de explicación histórica, y como tales no pueden inhibirse de las cuestiones básicas de la historiografía. Además, podría parecer que tras este largo viaje historiográfico el lector permanece ante el dilema de aceptar las limitaciones de la historia empirista o adherirse a la postura extrema de que, como lo expresó un filósofo de la historia, la historia es «un puzzle de letras con el que podemos formar cualquier palabra que se nos antoje».[18]

Tanto el empirismo como el convencionalismo reconocen los aspectos importantes de la empresa científica y, por extensión, histórica. Los hechos son importantes, y, como veremos en el capítulo 2, los problemas relativos a pruebas afligen a la historia del cine con especial severidad. El interés empirista por recopilar y ordenar datos es un componente necesario de la investigación histórica del cine. El convencionalismo nos previene, justificadamente, de que los hechos no se explican a sí mismos, y de que la teoría, muy lejos de una intrusión injustificada e innecesaria de la subjetividad del historiador en el mundo puro de la historia «objetiva», es la aplicación indispensable que el historiador hace de su discernimiento, juicio y raciocinio a los datos desnudos de la evidencia histórica. Del mismo modo, asumir que no existe un «mundo ahí fuera» que sea, al menos en parte, conocible y en base al cual puedan ponerse a prueba las teorías, reduce la historia a poco más que una observación del propio ombligo.

A lo largo de estas dos últimas décadas ha emergido una nueva filosofía de la ciencia: el *realismo*. Esta teoría ofrece la perspectiva de elaborar una aproximación a la historia que preserve la noción de un pasado que exista de forma independiente, teniendo en cuenta al mismo tiempo la necesidad y complejidad de la teoría en la explicación histórica. Aquí no se ofrece el realismo como solución definitiva al conflicto entre empirismo y

convencionalismo o como *el* modo de llevar a cabo la historia del cine, sino como una nueva (y por tanto preliminar) formulación filosófica alternativa que parece particularmente aplicable a la historia del cine.

En primer lugar, hay que destacar que este término no resulta demasiado afortunado cuando se aplica al cine debido a otros muy diferentes significados que le han sido asignados a «realismo» en los estudios cinematográficos. En la teoría fílmica tradicional, por ejemplo, realismo es el término que denomina la teoría estética de André Bazin, quien sugirió modos en los que el cine podía acercarse a nuestra experiencia del mundo de los fenómenos. El enfoque de la historia aquí descrito deriva de una filosofía realista de la ciencia tal como la desarrollaron Roy Bhaskar y Rom Harre. Sólo guarda una muy tenue conexión con el realismo cinematográfico. Para expresarnos con la mayor propiedad, el «realismo» como filosofía de la ciencia y la historia será designado en este libro como nombre propio, a diferencia de otros usos del término.[19]

El realismo toma como punto inicial un acuerdo fundamental con el empirismo. El realismo sostiene que hay un mundo que existe independientemente de los científicos. Además, al igual que el empirismo, el realismo considera que el objetivo de la ciencia es la explicación de dicho mundo. Por tanto las teorías deben evaluarse mediante referencia al mundo «real». El realismo se desvía del empirismo en lo referente a la naturaleza de esa realidad y lo que constituye la explicación de la misma. Para el empirista, la explicación de un fenómeno concluye con la observación de su regularidad: cuando queda subsumido bajo una ley de cobertura.

El realista cree que esta visión de la explicación de la realidad está limitada de dos modos. En primer lugar, concibe la realidad como el reino unidimensional de los fenómenos observables. En segundo lugar, una descripción de la regularidad no es una explicación de lo que causa dicha regularidad. Para el realista, la realidad es compleja y sólo parcialmente observable, incluso con las herramientas científicas más sofisticadas. El nivel de fenómenos observables no es sino una estructura poliestratificada. El acontecimiento que describe el empirista es el efecto de procesos y mecanismos que funcionan en otros estratos de realidad. La explicación consiste para el realista en describir no sólo el estrato de realidad observable sino el funcionamiento de los *mecanismos generativos* que producen el suceso observable.

La posición realista mantiene que las respuestas a preguntas de *por qué* (¿Por qué se ha producido un acontecimiento?) requieren respuestas a preguntas de *cómo* y *qué*.[20] Uno de los máximos exponentes del realismo es el filósofo británico Roy Bhaskar. Su resumen de la postura realista, tomado de *A Realist Theory of Science*, merece ser citado en su integridad.

> El mundo consiste en mecanismos, no en sucesos. Estos mecanismos se combinan para generar el flujo de los fenómenos que constituyen los estados y acontecimientos actuales del mundo. Puede decirse que son reales, aunque rara vez son manifiestos y es mas raro aun que los hombres los identifiquen empiricamente. Son los objetos intransitivos de la teoria científica. Son, en gran medida, independientes de los hombres —como pensadores, agentes causales y perceptores. No son imposibles de conocer, aunque su conocimiento depende de una rara mezcla de aptitudes intelectuales, practico-técnicas y perceptuales. No son construcciones artificiales. Pero tampoco son formas platonicas. Ya que pueden tornarse manifiestas para los hombres en la experiencia. Por tanto no estamos encerrados en cuevas, elaboradas por nosotros mismos o por la naturaleza. No estamos destinados a la ignorancia. Pero tampoco somos libres de un modo espontaneo. Esta es la ardua tarea de la ciencia: la produccion del conocimiento de esos mecanismos perdurables y continuamente activos de la naturaleza que producen los fenomenos de nuestro mundo.[21]

El realismo, por tanto, toma como objeto de estudio las estructuras o mecanismos que causan los fenómenos observables, mecanismos que rara vez se pueden observar de forma directa. El papel de la teoría es ofrecer modelos descriptivos de estos mecanismos.

Para el realista, los modelos no son meras reflexiones abstractas, sino descripciones hipotéticas de mecanismos que existen en realidad. Es en el papel crucial del científico (o historiador) como teórico e intérprete activo donde el realismo se une al convencionalismo. Al igual que el convencionalista, el realista insiste en que cada teoría comporta una serie de implicaciones y asunciones derivadas de la cultura, el lenguaje y el paradigma científico vigente en una época determinada. El realista también ve el acto de la investigación científica en sí como portador de sus propias implicaciones y asunciones. Para el realista, la teoría no es una intrusión innecesaria de la subjetividad en una empresa de otro modo «objetiva», sino un componente necesario de la explicación científica. Puesto que la explicación conlleva la descripción de mecanismos directamente inobservables que causan sucesos, el científico debe teorizar acerca de lo que no puede «conocer» con la observación como único medio.

El realismo rompe con el convencionalismo al afirmar que mientras la ciencia está inevitablemente cargada de valores y asunciones, no es obligatorio aceptar la teoría anarquista del conocimiento postulada por Feyerabend y suponer que una teoría no puede ser más válida que otra, solamente más lógica, elegante o útil. Desde luego, mantiene el realista, una teoría debe tener lógica, coherencia y consistencia internas, pero al final una teoría debe ser evaluada por medio de criterios externos: «Las teorías científicas deben evaluarse de forma objetiva por medio de la referencia a la evidencia empírica. Esta evidencia debe ser tal que todo científico competente, honrado y que no sufra de deficiencias perceptuales pueda estar de acuerdo con ella, aunque no necesariamente con total certeza».[22] Un modo se-

mejante de evaluar la teoría es el principio de la *no contradicción*. Frecuentemente el mismo fenómeno será investigado por científicos con orientaciones filosóficas, teorías y métodos distintos. Cabría esperar que en la mayoría de las cuestiones hubiera discrepancias en las explicaciones resultantes. Allí donde no las haya, donde no se observen contradicciones entre ellas, hay evidencias de un hallazgo válido: un hallazgo que no es un mero producto del modelo teórico impuesto por el científico.[3]

El realismo como una teoría de la historia del cine

Un enfoque realista de la historia, en especial de la historia del cine, vería el pasado como una entidad cuya existencia es independiente del historiador y consideraría la evidencia histórica como un registro parcial y mediado, aunque indispensable, del pasado. Las evidencias ofrecen al historiador acceso a los hechos de la historia; permiten al historiador describir los acontecimientos históricos de modo que otros historiadores puedan estar de acuerdo con la existencia de dichos acontecimientos. No obstante, desde la perspectiva realista, los acontecimientos o hechos de la historia no hablan en modo alguno por sí mismos, ni se da por concluido el trabajo del historiador cuando se ha recopilado una serie de sucesos. Para el realista, el objeto del estudio histórico no es el evento histórico en sí, sino los mecanismos generativos (causales) que lo produjeron. Adoptando una frase de Bhaskar, el mundo de la historia consiste en mecanismos, no en sucesos. Por regla general, un acontecimiento histórico es el resultado de dos o más factores causales. Los mecanismos generativos de la historia operan en diversos niveles y con una fuerza desigual, por lo que el trabajo del historiador consiste en comprender estos mecanismos en su complejidad y no en aislar una única «causa» de un acontecimiento determinado.

A diferencia del científico experimental, el historiador nunca se ocupa de un sistema cerrado. La historia es siempre un sistema abierto que se escapa al control del historiador. Los mismos mecanismos causales pueden entrar en funcionamiento en diversos acontecimientos históricos, pero dichos acontecimientos (los resultados de la operación de estos mecanismos) pueden ser muy diferentes. Esto se debe a que los mecanismos generativos de la historia no operan de forma aislada; *interactúan* para producir «el flujo de fenómenos que constituye los estados y fenómenos actuales del mundo». Rara vez, por tanto, ofrecen los acontecimientos históricos ilustraciones de leyes universales o de cobertura. El historiador, sencillamente, no puede hacer que otros factores sean constantes de modo que la operatividad de una ley de cobertura se vea en un esplendoroso aislamiento.

El enfoque realista de la historia puede aplicarse de un modo particular

a la historia del cine, ya que el cine es un complejo fenómeno histórico (manifestación artística, institución económica, tecnología, producto cultural) que, desde sus inicios, ha participado en cadenas de relaciones muy diversas. En otras palabras, el cine es un *sistema abierto*. No es una serie de componentes que constituyen un conjunto, sino una serie *interrelacionada* de componentes que se condicionan unos a otros. Los efectos artísticos que pueden lograrse en el cine en un momento dado dependen en parte del estado de la tecnología cinematográfica. Los desarrollos tecnológicos están condicionados en muchos casos por factores económicos. La toma de decisiones económicas tiene lugar dentro de un contexto social, y así sucesivamente. Además, desde un punto de vista histórico no se puede separar el cine de otros sistemas: la industria del espectáculo popular, otras formas de comunicación de masas, las economías nacionales y otras manifestaciones artísticas. En la década de los cincuenta, por ejemplo, el cine norteamericano sufrió una transformación debida en parte a su papel en el sistema del espectáculo popular norteamericano. La aceptación de la televisión como una actividad para el tiempo de ocio alteró cada uno de los componentes de este sistema: el cine, la radio, la industria del disco, la publicidad, el teatro, incluso el deporte. Por tanto, desde la perspectiva realista, el historiador tiene la frustrante y al mismo tiempo emocionante tarea de describir el funcionamiento de los mecanismos generativos en la historia del cine en general y la conjunción particular de dichos mecanismos en cualquier fenómeno determinado de la historia del cine.

Un enfoque realista de la historia del cine insiste en que las explicaciones históricas pueden y deben evaluarse mediante la referencia tanto a la evidencia histórica como a otras explicaciones alternativas. Allí donde se ponen de acuerdo las explicaciones de posturas teóricas distintas, tenemos, en palabras de Terry Lovell, «un residuo de *observaciones* con base teórica que pueden tomarse como terreno de pruebas para cualquier teoría en cualquier momento dado».[24] Este principio realista de la contradicción resulta particularmente importante en la historia del cine, donde, como veremos en capítulos posteriores, los estudiosos defienden una amplia variedad de posiciones filosóficas, e incluso distintas nociones acerca de qué constituye la historia en sí.

Por último, ¿hay algún método específico para llevar a cabo la historia del cine que sugiere el realismo? El objetivo de este libro no es en modo alguno la imposición de un solo método de trabajo o enfoque de la historia del cine. La historia en general y la historia del cine en particular admiten una serie de métodos de explicación histórica, cuyas categorías más importantes serán descritas en los capítulos siguientes. A pesar de que el realismo como teoría científica sólo está empezando a aplicarse al estudio de la historia, es posible extrapolar un método histórico general de los preceptos

globales del realismo. Aquí lo hemos bosquejado brevemente, pero lo pondremos en práctica en el caso de estudio del documental en el *cinéma vérité* que constituye el capítulo 9. Este enfoque realista de la historia del cine, adaptado de la obra de Roy Bhaskar, no debería ser considerado como el único método histórico para el estudio del cine, ni siquiera como el único método realista posible, sino como un modo de abordar las complejidades de la historia del cine.[25]

Al enfrentarse a la tarea de explicar un fenómeno o acontecimiento concreto (la invención del aparato cinematográfico, la llegada del sonido, el uso de la fotografía con profundidad de campo, la decisión de la Corte Suprema en 1948 en el caso del *pueblo de los Estados Unidos contra Paramount y otros*, la producción de un filme determinado), el historiador empieza por aceptar que el acontecimiento estudiado no es «algo» unidimensional sino el punto de convergencia de distintas líneas de fuerza histórica. Por tanto, el acontecimiento requiere lo que Bhaskar da en llamar «análisis causal»: una redescripción del suceso para desvelar los posibles mecanismos causales responsables del mismo.

Tomemos como ejemplo de «acontecimiento» histórico relativo al cine la primera exhibición comercial con éxito de una película proyectada en los Estados Unidos: el debut público del proyector Edison/Armat Vitascope en el Koster and Bial's Music Hall de Nueva York, el 23 de abril de 1896.[26] La compañía Edison había estado explotando comercialmente el cine desde 1894, pero sólo como un dispositivo de disfrute individual. Durante el verano de 1895, dos franceses, Auguste y Louis Lumière, habían desarrollado y probado un proyector de películas. Otros inventores en Inglaterra, Alemania y Estados Unidos también estaban a punto de resolver los problemas de la proyección sobre una pantalla. Edison había firmado un contrato con dos hombres de negocios, Norman Raff y Frank Gammon, para comercializar su *peep-show*. Sin embargo, para el verano de 1895, el mercado para el cinetoscopio, como era denominado este dispositivo, casi se había agotado, los clientes se habían cansado de ver las mismas breves «tiras» de película una y otra vez.

Raff y Gammon se dieron cuenta de que la única esperanza para su tambaleante negocio cinematográfico era persuadir a Edison para que desarrollase un sistema de proyección. Edison, ocupado en multitud de proyectos y decepcionado con el revés financiero del cinetoscopio, rechazó las súplicas de que actuara con rapidez antes de que otros se hicieran con el mercado de la proyección. En diciembre de 1895, cuando Raff y Gammon estaban pensando en vender lo que quedaba de la aventura del cinetoscopio, recibieron noticias de un proyector inventado por dos hombres de la ciudad de Washington, Thomas Armat y Francis Jenkins. Raff y Gammon se hicieron con los derechos de su aparato, el vitascopio, y convencieron a Edi-

Koster and Bial's Music Hall en Nueva York, lugar donde tuvo lugar el debut del vitascopio «Edison» el 23 de abril de 1986.
Fotografía de Byron, Byron Collection, Museum of the City of New York.

a que elaborase y les suministrase nuevas películas. El vitascopio se presentó ante la prensa de Nueva York a principios de abril de 1896 y fue pregonado como «la última invención del mago Edison». La exhibición en el Koster and Bial's, un prominente teatro neoyorquino de vodevil, fue el debut público del vitascopio.

Incluso en una relación tan breve y simplificada como ésta de la exhibición en el Koster and Bial's se puede entrever su complejidad histórica. Para la compañía Edison, que no había inventado el vitascopio sino que lo había manufacturado, la exhibición sirvió de escaparate para otro dispositivo con el sello de marca de Edison y la oportunidad de rejuvenecer el marchito mercado del cine, en el que Edison tenía una inversión considerable. Para Raff y Gammon, el pase en el Koster and Bial's representó la inauguración de su campaña para vender licencias del vitascopio antes de que otros proyectores fueran introducidos en el mercado norteamericano. Para el Koster and Bial's, la presentación del vitascopio supuso el despliegue de una novedad en su programa de vodevil, la publicidad tan esperada de lo que podía

darles ventaja en un mercado de vodevil tan competitivo como el de Nueva York. Aquella tarde de abril, para los que habían asistido al Koster and Bial's, el primer vislumbre de las películas proyectadas supuso varias cosas: el milagro más reciente del «mago de Menlo Park», una más de las novedades tecnológicas que habían visto en los escenarios de vodevil y una extensión de la fotografía popular, entre otras.

La redescripción del acontecimiento bajo estudio expone la variedad de mecanismos causales que pudieron tener responsabilidad en el mismo. La segunda etapa de explicación histórica implica el análisis de estos mecanismos individuales. En el caso que acabamos de mencionar, esto incluiría (aunque no tendría por qué estar limitado a) la estructura organizativa del vodevil, la dinámica del cambio tecnológico, las convenciones de la fotografía fija, la constitución del público de vodevil y la economía de la industria del espectáculo popular. En el capítulo 5, por ejemplo, se utiliza una teoría del campo de la economía industrial para explicar la llegada del sonido a las películas. En el caso anterior, las teorías de la innovación tecnológica, la historia de la representación visual y la mercadotecnia podrán ayudar a explicar las circunstancias bajo las que el público norteamericano vio por vez primera la proyección de películas.

En tercer lugar, el historiador debe tener en cuenta el hecho de que estos mecanismos generativos o factores causales no funcionan aisladamente, sino que están interrelacionados. Por ejemplo, el ímpetu inicial para el desarrollo del aparato cinematográfico fue científico: una tentativa de utilizar la fotografía para estudiar el movimiento. Esta investigación científica sentó las bases para la primera cámara, el cinetógrafo de Edison, a pesar de que el objetivo de Edison era principalmente económico (desarrollar un acompañamiento visual para el fonógrafo, otro invento de Edison que resultó ser una innovación enormemente exitosa dentro del espectáculo popular). Como demuestra el capítulo 3, los inventos de Edison (o, en el caso del vitascopio, los inventos comercializados con el nombre de Edison) tenían una gran aceptación entre el público norteamericano debido al menos en parte a un clima de opinión que glorificaba a la máquina y a sus inventores.

Por último, el realismo reconoce que la fuerza o poder causal de los mecanismos generativos resulta desigual en cualquier acontecimiento histórico en concreto. Forma parte de la tarea del historiador no sólo identificar la variedad de factores causales en cualquier suceso determinado, sino también evaluar su fuerza o importancia relativos. Un mecanismo generativo principal responsable de cierto acontecimiento podría no ser ni remotamente tan importante en otro suceso en apariencia similar debido a una relación diferente entre éste y el resto de los mecanismos implicados. Por ejemplo, parece ser que las cualidades formales o estéticas de los filmes proyectados en el primer programa del Koster and Bial's no fue un determinante princi-

pal de su éxito: aquel público estaba fascinado por el hecho de ver imágenes en movimiento al margen de la relativa simplicidad de las mismas. Sin embargo, no transcurrió mucho tiempo antes de que las diferencias estéticas entre películas se tornaran mucho más importantes.

Del mismo modo, allí donde el historiador observa que un mecanismo generativo funciona de igual forma en diversos acontecimientos históricos, es posible desarrollar modelos de dicho mecanismo y ponerlos a prueba en otros casos históricos. Por ejemplo, es difícil negar el papel central que jugaron las fuerzas económicas en el desarrollo histórico del cine norteamericano. Ninguna película puede realizarse sin algún tipo de compromiso económico, y, teniendo en cuenta el hecho de que ya en 1910 las películas comerciales tenían un costo de producción superior al sueldo anual de un trabajador medio, no es de extrañar que una buena parte de la producción cinematográfica haya sido el medio utilizado por compañías en busca de beneficios. En la historia del cine podemos ver una y otra vez compañías cinematográficas actuando según criterios que, a su modo de ver, les reportarían beneficios más elevados a largo plazo. Huelga decir que toda la historia del cine podría explicarse a través de las fuerzas económicas únicamente. La economía no es sino uno de los diferentes mecanismos generativos implicados en la historia del cine norteamericano y su fuerza relativa varía considerablemente de un ejemplo a otro. No obstante, la consistencia con que surgen los factores económicos en la historia del cine nos permite desarrollar modelos de operatividad económica en la historia del cine que pueden aplicarse a diferentes casos específicos.

Los capítulos 4 a 7 estudian las cuatro áreas principales de la investigación histórica del cine hasta la fecha: el estudio del cine como tecnología, entidad económica, institución social y manifestación artística. También se puede considerar que esta división establece cuatro categorías principales de mecanismos generativos en la historia del cine: tecnológicos, económicos, sociales y estéticos. Algunos historiadores fílmicos son de la opinión de que estas áreas son objetos separados de estudio histórico, manteniendo, por ejemplo, que la historia del cine como arte tiene muy poco que ver con la historia del cine como negocio. No obstante, la comprensión histórica del cine implica a la larga todos estos factores; son fibras del mismo tejido. La pregunta no es *si* son parte de la historia del cine, sino *de qué modo* operan como mecanismos generativos individuales en casos históricos específicos y, más allá de eso, cómo están interrelacionados. La interrelación de estas áreas desde una perspectiva realista es el tema del capítulo 9. No es necesario que el lector comparta este enfoque realista de la historia del cine para sacar provecho de este libro. Se utiliza en esta obra para sugerir uno de los posibles enfoques de la historia del cine, un acercamiento que tiene base empírica, información teórica y capacidad para acomodar una

serie de intereses y orientaciones históricos. En el caso de aquellos lectores que consideren el realismo como un enfoque aceptable de la historia del cine, esperamos que los siguientes capítulos sigan constituyendo una útil introducción al campo de la investigación histórica.

Al centrarse en las cuestiones filosóficas en primer lugar, este libro ha comenzado en un nivel más bien abstracto, un nivel por encima de las preocupaciones específicas de la historia del cine, en ocasiones incluso por encima de los de la historia en general. algunos lectores podrían considerar que los temas tratados en el estudio precedente resultaban innecesariamente abstractos para la persona que se está iniciando en el estudio de la historia del cine. No obstante, la historia del cine no es una lista de títulos de películas ni un concurso de preguntas con cierto nivel académico. Tiene la tarea mucho más importante y compleja de explicar el desarrollo histórico de un fenómeno en el que se han invertido miles de millones de dólares e infinidad de horas. Algunos piensan que el cine es la manifestación artística representativa del siglo XX, y aun así ha provocado revueltas y demandas de censura. El cine es una forma de espectáculo que hemos dado por supuesta durante ocho décadas, y aun así ha cambiado, sin duda alguna, el modo en que percibimos el mundo que nos rodea. Por tanto los lectores de historia del cine, incluso los que la leen por vez primera, no pueden permitirse dar por sentado que la naturaleza de esta tarea no presenta problema alguno, aunque así lo hagan en ocasiones los propios historiadores.

Notas

1. Andrew, Dudley (1956), *The Major Film Theories*, Nueva York, Oxford University Press, pág. 3 (trad. cast.: *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp. 1992).

2. Véanse Arnheim, Rudolph (1966), *Film as Art*, Berkeley, University of California Press, pág. 3 (trad. cast.: *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1990); Jay Leyda (1949), ed. y trad., «A Statement on the Sound-Film by Eisenstein, Pudovkin, and Alexandrov», en *Film Form*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, págs. 257-260; acerca de las respuestas de los espectadores norteamericanos al sonido, véase Stanley Kauffman (1972) (comp.), *American Film Criticism: From the Beginnings to Citizen Kane*, Nueva York, Liveright.

3. Carr, Edward Hallett (1961), *What is History?*, Nueva York, Vintage Books, págs. 7-9 (trad. cast.: *¿Qué es la historia?*, trad. Romero Maura, Joaquín, Barcelona, Seix Barral, 1981).

4. Citado por John A. Passmore, «The Objectivity of History», en William H. Dray (1966) (comp.), *Philosophical Analysis and History*, Nueva York, Harper and Row, pág. 76.

5. Carr, Edward Hallett, *¿Qué es la historia?*, op. cit.

6. Cronin, Vincent (1978), *Catherine, Empress of All the Russias*, Nueva York, Morrow, pág. 233.

7. Beard, Charles, «Historical Relativism», en Fritz Stern (1956) (comp.), *The Varieties of History*, Nueva York, Meridian Books, pág. 324.

8. Véase Carl Hempel, «The Function of General Laws in History», *Journal of Philosophy 39*, pág. 35. David y Judith Willer (1973) estudian el empirismo en las ciencias sociales en *Systematic Empiricism: Critique of a Pseudo-Science*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall; Richard Bernstein (1976) lo hace en *The Restructuring of Social and Political Theory*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, págs. 3-54. Los Willer se refieren al empirismo como a «un enfoque tan ubicuo [en las ciencias sociales norteamericanas] que, a pesar de que el compromiso con el mismo sólo

es parcialmente consciente, forma parte de las actividades más diversas. (...) Determina qué es lo último hoy en día en la sociología e incluso es la base para la evaluación de los trabajos históricos (pág. 1).

9. Mink, Louis O., «The Anatomy of Historical Understanding», en Dray, *Philosophical Analysis and History*, pág. 166.

10. Keat, Russell y Urry, John, *Social Theory as Science*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975, pág. 4.

11. Hacken Fischer, David (1970), *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*, Nueva York, Harper and Row, pág. 16.

12. Hempel, «Explanation in Science and in History», en Dray, *Philosophical Analysis and History*, pág. 100.

13. Hempel, «Reasons and Covering Laws in Historical Explanation», en Dray, *Philosophical Analisys and History*, pág. 92.

14. Keat y Urry, *Social Theory as Science*, pág. 5.

15. Hawkes, Terence (1977), *Structuralism and Semiotics*, Londres, Methuen, pág. 22. El libro de Hawkes ofrece un buen resumen de las escuelas de análisis lingüístico y cultural que surgieron a partir del trabajo de Saussure.

16. Kuhn, Thomas S. (1970), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press (trad. cast.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Economica, 1990).

17. Feyerabend, Paul K. (1970), «Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge», *Minnesota Studies in the Philosophy of Science* 4, pág. 21.

18. Froude, James Anthony, citado en Carr, Edward Hallett, *¿Qué es la historia?*, op. cit.

19. Bhaskar, Roy (1978), *A Realist Theory of Science*, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press; y Rom Harre (1972), *Philosophies of Science*, Oxford, Oxford University Press. Mi estudio del realismo también está basado en: Terry Lovell (1980), *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*, Londres, British Film Institute; Ted Benton (1977), *Philosophical Foundations of the Three Sociologies*, Londres, Routledge and Kegan Paul; y Keat y Urry (1981), *Social Theory as Science. Marxism and the Methodologies of History*, de Gregor McLennan, Londres, Verso Books, interpreta la historiografía marxista desde un punto de vista realista. Como él señala, «el realismo sistemático se ha integrado en la agenda del pensamiento historiográfico muy recientemente» (pág. 66).

20. Keat y Urry, *Social Theory as Science*, págs. 5-32.

21. Bhaskar, *A Realist Theory of Science*, pág. 47.

22. Keat y Urry, *Social Theory as Science*, pág. 44.

23. Benton, *Philosophical Foundations*, pág. 196.

24. Lovell, *Pictures of Reality*, pág. 22.

25. Este método ha sido adaptado de «las cuatro etapas de explicación de un suceso sistemático abierto» de Bhaskar en *A Realist Theory of Science*, pág. 125.

26. Este estudio de la exhibición en Koster and Bial está basado en Robert C. Allen (1980), *Vaudeville and Film 1895-1915: A Study in the Media Interaction*, Nueva York, Arno Press.

2. Investigación de la historia del cine

En un intento de definir la historia del cine, este libro se ha centrado hasta este momento en la parte de este término referente a la «historia», es decir, las cuestiones historiográficas que la historia del cine comparte con todos los demás tipos de análisis histórico. Este capítulo examina las cuestiones, problemas y oportunidades que hacen del estudio del pasado cinematográfico una rama distintiva de la investigación histórica: la parte «cine» del término historia del cine. A medida que se vayan leyendo obras de historia cinematográfica, se podrá ver que ciertos periodos, cuestiones, filmes y personalidades han recibido una atención considerable, mientras que otras áreas importantes aptas para la investigación han permanecido prácticamente intactas. El proyecto de la investigación histórica del cine en conjunto —qué tópicos han sido sometidos a investigación, cuáles son las preguntas que se plantean, qué enfoques se adoptan— está condicionado por 1) la historia de la historia del cine y de los estudios cinematográficos como disciplina académica, 2) el estatus cultural del cine como manifestación artística e industria y 3) los problemas de investigación concretos que presenta la naturaleza de la tecnología y la economía fílmicas.

La historia de la erudición cinematográfica

Todos los historiadores operan dentro de contextos culturales generales que influyen en su investigación. Los historiadores también se ven afectados por el contexto específico que aporta la rama concreta de la historia en la que trabajan. Mientras que los historiadores contemporáneos de la Grecia antigua suman sus esfuerzos a una tradición de estudios con una antigüedad de siglos, los investigadores de la historia política europea del siglo XX estudian fenómenos que están en la memoria de personas vivas. Pocos campos de la investigación histórica son de un desarrollo tan reciente como la historia del cine. Una gran parte de los libros y artículos eruditos acerca de la historia del cine norteamericano se han escrito a partir de 1960; la mayoría durante la década pasada. Es cierto que algunos trabajos importantes aparecieron en los Estados Unidos antes de 1960 —*A Million and One Nights* de Terry Ramsaye, *The Rise of the American Film* de Lewis Jacobs, y *History of the American Industry* de Benjamin Hampton, por citar tres ejemplos notables—, pero la historia del cine como campo distintivo de la investigación erudita tiene escasamente veinte años.

Para el historiador cinematográfico que trabaja en la época más reciente del siglo XX, la condición novedosa de esta disciplina le plantea un problema significativo que no tienen los historiadores de campos más antiguos: la carencia de análisis anteriores. Los historiadores que confían en basar sus análisis en investigaciones ya existentes suelen encontrarse en la mayoría de las ocasiones con que la obra previa acerca de la historia del cine tiene poco peso y a menudo no es nada fidedigna.

Hay varias razones para el estado embriónico de la historia del cine como campo de erudición; el más evidente es la juventud de su objeto de estudio. El aparato cinematográfico (cámara, filme, proyector) no apareció hasta mediados de la última década del siglo pasado, y transcurrieron varios años antes de que las películas empezaran a proyectarse comercialmente. Como consecuencia podríamos esperar encontrarnos con un «retraso generacional» de unos veinte años entre la innovación de la tecnología cinematográfica y el estudio histórico de los resultados artísticos, económicos y sociales de su uso. La enseñanza de cursos sobre cine en las universidades y el reconocimiento de la valía del cine como área de investigación académica «seria» tuvo que esperar a que el concepto de «cultura» que excluía el cine y otras actividades populares artísticas y recreativas cambiase para darles cabida. Como ha indicado el historiador e intelectual Henry May en *The End of American Innocence,* para la generación de académicos, críticos, lumbreras y demás intelectuales norteamericanos que se encontraron con el cine en sus primeras décadas, el término «cultura» significaba:

> no tanto una forma de describir el modo en que la gente se comportaba como una idea del modo en que *debían* comportarse y no lo hacían. Más específicamente, cultura en Norteamérica significaba una parte concreta de la herencia del pasado europeo, incluyendo la conducta cortés, el respeto por el aprendizaje tradicional, el aprecio de las artes y por encima de todo una devoción informada por la literatura estándar.[1] (Cursiva añadida.)

Mientras que algunos (la reformadora social Jane Addams, por ejemplo) hablaban del potencial del cine para divulgar valores, la mayoría de los «guardianes de la cultura» consideraron el cine, en el mejor de los casos, como una diversión de masas comparable al patinaje sobre ruedas y por tanto como un fenómeno no cultural, o, en el peor de los casos, como un enemigo de la cultura que redujo *Hamlet* a doce minutos mudos de salvaje gesticulación. A medida que en los Estados Unidos el cine se desarrolló en una industria multimillonaria, su misma popularidad le restó posibilidades de que la mayoría de los académicos lo consideraran como una contribución cultural «seria»: según cualquier estándar cultural «serio», ¿cómo algo que unos ex peleteros habían elaborado en una cadena de montaje con un público constituido por masas ignorantes podía ser considerado «arte»? El cine podía ser estudiado (y lo fue con mucha frecuencia a partir de 1908) para evaluar sus efectos sociales (supuestamente nocivos en la mayoría de los casos) sobre el comportamiento criminal o las costumbres sexuales de la juventud, pero como un fenómeno que fuera digno de ser analizado por derecho propio se consideraba que el cine tenía muy poco que hacer en la universidad.

Al tiempo que los intelectuales estaban salvaguardando de la adulteración, utilizando la definición de cultura de Matthew Arnold, «lo mejor que se ha pensado y dicho», los antropólogos norteamericanos y europeos estaban expandiendo el uso del término «cultura» dándole el significado de una *descripción* de una forma de vida particular o los significados y valores que comunican las acciones de un grupo de gente. Este sentido antropológico de la cultura amplió el ámbito de la actividad cultural estudiada en las sociedades industrializadas desde la muy limitada área de la elite social y económica para dar cabida a otras muchas cuestiones de gustos, valores y actividades sociales entre todas las clases.

Para la década de los sesenta, los estudiosos norteamericanos de idiomas, arte, inglés, historia, lenguas extranjeras y sociología estaban llevando a cabo y publicando investigaciones de fenómenos culturales que sólo unas décadas antes podrían haber sido desdeñadas y ridiculizadas por sus propios colegas. Los cursos de «cultura popular» aparecieron en los currícula de muchas universidades norteamericanas, se otorgaron doctorados a disertaciones sobre novelas de escasa calidad de detectives y ficción cruenta situada en el oeste, y se empezaron a publicar revistas dedicadas exclusiva-

mente a la cultura popular. Este movimiento hacia la investigación de aspectos de la cultura previamente ignorados se aceleró hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta, a medida que las universidades fueron sumando programas sobre la mujer, las minorías negra y latina y los países sudamericanos.

Los cursos sobre cine se afianzaron y prosperaron durante esta época de expansión de los estudios culturales. La respetabilidad del cine como área académica aumentó debido al hecho de que para 1960 el cine ya no funcionaba en los Estados Unidos como el espectáculo popular, ya que había sido recientemente suplantado por la televisión. Con la televisión convirtiéndose en un hábito cotidiano en millones de hogares norteamericanos, se dispararon muchas menos alarmas acerca de los efectos sociales negativos de la asistencia al cine y se expresó una mayor preocupación por los efectos de la violencia televisiva y la publicidad en los niños. Un flujo hacia Norteamérica de filmes europeos de Bergman, Fellini, Rossellini y otros tras la segunda guerra mundial contribuyó a elevar el estatus cultural del cine a los ojos de analistas serios. Las críticas de autoría argumentaron que estos directores eran artistas. Los estudios sobre el cine también echaron raíces en departamentos de idiomas y medios de comunicación de masas, donde la investigación y enseñanza del cine parecía una extensión lógica del trabajo que ya se estaba llevando a cabo sobre la crítica retórica, el periodismo, la radiodifusión y la teoría e historia de los medios de comunicación. Además, las décadas de los cincuenta y sesenta presenciaron la proliferación y desarrollo de equipos de filmación más baratos y sencillos, en particular los formatos de 8 mm y super-8 mm. En algunas universidades los cursos de «narrativa fílmica» empezaron a ofrecerse como complementarios a los cursos de realización que ya se impartían. Los departamentos de lengua inglesa utilizaron adaptaciones cinematográficas de famosas novelas y obras de teatro como medio para la enseñanza de literatura.

Es muy probable que los estudios cinematográficos fueran la disciplina académica de más rápido crecimiento en las universidades norteamericanas entre 1965 y 1975. En 1967 unas doscientas universidades ofrecían cursos sobre el cine. Diez años después este número había crecido hasta 1.000, un aumento de más del 500 por cien. En 1978 el American Film Institute contó cerca de 4.200 cursos diferentes sobre cine ofrecidos en universidades norteamericanas, y cerca de 150 escuelas que ofrecían titulaciones relacionadas con el cine.

Este auge de los estudios sobre cine dio lugar a una gran demanda de investigaciones cinematográficas —en especial de investigaciones que pudieran utilizarse como textos en las clases de cine. El tipo de libro sobre historia del cine más buscado era el texto general e introductorio: la historia global del cine norteamericano o mundial desde 1890 hasta el presente.

Este tipo de libro era apropiado para cursos como «Introducción a la historia del cine» o «Historia del cine norteamericano». En todas las ramas de la historia existían libros de esta clase. No obstante, en otras áreas los historiadores eran capaces de construir sus «visiones de conjunto» gracias a una masa de investigaciones publicadas en artículos periodísticos, monográficos, casos de estudio y libros dedicados a trabajos especializados que había ido acumulándose a lo largo de una serie de décadas, cuando no de siglos. La reciente admisión en el ámbito académico de los estudios sobre el cine significaba que no había tal reserva de investigación básica —sólo algunos estudios seminales y un puñado de revisiones históricas. No es de extrañar que las historias del cine norteamericanas, sin que importase su antigüedad, fueran reimpresas en ediciones de bolsillo y utilizadas como libros de texto: *A Million and One Nights* (1926) de Terry Ramsaye apareció en 1965 en una edición de bolsillo, *A History of the Movies* (1931) de Benjamin Hampton, recibió el nuevo título de *History of the American Film Industry* para su salida en una nueva edición de bolsillo en 1970, y *The Rise of the American Film* [1939, publicado en España con el título de *La azarosa historia del cine norteamericano*], de Lewis Jacobs, salió al mercado en una nueva edición en 1968. Ninguno de estos autores era un historiador especializado; ninguno de estos trabajos fue elaborado para medirse según los rigurosos estándares de la erudición histórica.

En la actualidad, una nueva generación de historias nacida del auge de los estudios cinematográficos ha reemplazado a estas obras pioneras. El estudiante actual de la historia del cine puede elegir entre una docena de historias del cine norteamericano y del cine mundial, y cada año se publican más. La mayoría de ellas representan avances sobre libros más antiguos —se han corregido las inexactitudes e incorporado nuevas investigaciones. No obstante, la mayoría de los escritores contemporáneos de libros de texto sobre la historia del cine no se atreverían a afirmar que sus obras son estudios definitivos. Serían los primeros en admitir que sus libros no representan tanto *la* historia del cine, como lo que, en la actualidad, *creemos* saber acerca del modo en que el cine se desarrolló históricamente. Incluso aceptarían que, debido al espectacular crecimiento del cine como disciplina académica, la demanda de libros de historia del cine ha superado en mucho el ritmo de investigación original en la historia del cine. El hecho de que aún hay tanto por hacer significa que el nuestro es un campo tremendamente emocionante para la investigación y la lectura. No obstante, como aprenden rápidamente los estudiantes de historia del cine, la naturaleza tecnológica del cine en sí plantea una nueva serie de graves dificultades para su investigación.

Evidencia fílmica

Cada tipo de investigación histórica tiene sus propios problemas testimoniales, es decir, problemas que surgen de la naturaleza y ámbito de las evidencias existentes que están relacionados con el objeto de estudio histórico. Mientras que el trabajo del historiador es mucho más extenso que la mera recopilación y presentación de este tipo de datos, los artefactos históricos de que dispone tienen influencia sobre cuáles son los problemas investigados y cuáles permanecen ocultos en las sombras de la desatención histórica. En cierto sentido, lo que podemos saber del pasado está limitado a los indicios históricos del mismo que existen en el presente.

Los documentos principales para muchos tipos de historia cinematográfica son, claro está, los miles de películas concretas realizadas desde la invención del cine en la década de los noventa del siglo pasado. Por desgracia, no obstante, la mayoría de los filmes producidos ya no existen —en forma alguna. Calculamos que cerca de la mitad de las películas de duración teatral hechas en los Estados Unidos han desaparecido de forma irremisible. Esto constituye una pérdida inmensa para el estudio histórico del cine. Resulta difícil construir siquiera una analogía hipotética a esta escala en otra rama de la historia. Para hacerlo tendríamos que proponer, por ejemplo: ¿Qué ocurriría si dos tercios de todos los cuadros pintados en el siglo XX fueran destruidos, y la mayor parte del tercio restante se salvase por casualidad y no a través de una preservación sistemática?

Las razones de esta pérdida irrecuperable son tecnológicas y económicas. La película consta de tres partes: 1) una emulsión sensible a la luz que recoge y conserva la impresión fotográfica, 2) una base sobre la que se extiende esta emulsión, y 3) un aglutinante para mantener la primera unida a la segunda. La base de la película tiene que ser transparente, flexible y resistente y tener una textura de superficie adecuada para recibir una capa de emulsión. Entre 1888 y 1951, el material que mejor cumplía estos requisitos era el nitrato de celulosa, una sustancia derivada de tejido animal (desarrollada por vez primera en 1868 como sustituta para las bolas de billar de marfil). No obstante, además de las cualidades que hacen del nitrato de celulosa una excelente base para la fotografía en movimiento, también tiene propiedades que lo convierten en la pesadilla de todo historiador. Químicamente, el nitrato es primo tercero del algodón pólvora, un poderoso explosivo. No se puede conseguir su estabilidad química. Incluso almacenado en las mejores condiciones, la película de nitrato se autodestruye en unos cincuenta años. Técnicamente, lo que ocurre es que el nitrato de celulosa empieza a oxidarse, liberando óxido de nitrógeno. La superficie de la película empieza a tornarse pegajosa, después, conforme avanza su deterioro, la emulsión se separa de la base. Si la película se almacena en un con-

tenedor sellado, se producen gases que al combinarse con el aglutinante liberan ácido. La imagen de la emulsión va desvaneciéndose y la base acaba por corroerse, dejando poco más que un montón de polvo marrón. Para empeorar las cosas, a medida que se produce este deterioro, la película va convirtiéndose en material explosivo. Si los gases liberados por la oxidación se acumulan, puede producirse una combustión espontánea. Aunque esto no ocurra, la temperatura de inflamabilidad es más baja que la del papel impreso. Puesto que el nitrato de celulosa contiene su propio oxidante, no necesita aire para entrar en combustión. Una vez comienza a arder, resulta muy difícil apagarlo.[2]

Como descubrieron los primeros exhibidores, en ocasiones con resultados desastrosos, incluso el filme de nitrato nuevo está sujeto a explosiones y fuego. Teniendo en cuenta la utilización de lámparas de llama para iluminar los antiguos proyectores, es sorprendente que no murieran más personas. Evidentemente, si el cine iba a convertirse en una industria de espectáculo de masas, había que proteger al público de los incendios en las salas debidos a la combustión de la película de nitrato. De modo que los proyectores se colocaron en cabinas revestidas de plomo y se mejoró el diseño del proyector para asegurar al público que las salas cinematográficas eran seguras.

La volatilidad de la película de nitrato también creó problemas a los productores. Había muy poco incentivo para almacenar copias de películas durante más de seis meses una vez que su potencial económico se había agotado. Unas cuantas latas de película en una sala eran peligrosas, pero miles de bobinas almacenadas constituían un verdadero polvorín. Después de las giras de distribución, algunos productores almacenaban películas en edificios concretos con tejados preparados para explosiones cuidadosamente aislados de otras estructuras. De este modo, si el filme explotaba y ardía, al menos no causaría daños a otras instalaciones. Muchos productores de Hollywood consideraron que era mucho más sencillo y económico tirar las copias al océano Pacífico, después de preservar una copia matriz de cada película. No es que los ejecutivos de Hollywood fueran filisteos insensibles. Hasta que la televisión no empezó a emitir películas de Hollywood a mediados de los años cincuenta, se consideraba que el valor de una película tras su distribución era nulo. Antes de la llegada del vídeo los programas de noticias locales no se salvaban por esta misma razón.

Visto desde la perspectiva del historiador del cine, no obstante, lo que tuvo lugar entre 1896 y 1951 fue la eliminación de una buena parte de la herencia cinematográfica mundial. Mientras que si nuestros libros, pinturas u obras musicales hubieran estado amenazadas se habría producido una protesta clamorosa, ni siquiera se pensó en preservar las películas. En gran medida, lo que militó contra la preservación del cine por todo el mundo, y desde luego en los Estados Unidos, fue lo que lo mantuvo durante tantos

Gran parte de la herencia cinematográfica mundial desapareció entre 1896 y 1951. En la foto, un empleado del estudio de Douglas Fairbanks destruyendo película de nitrato (1922).
The National Center for Film and Video Preservation.

años fuera de las universidades: su estatus de espectáculo «barato» para las masas, de producto cultural sin más valor formal que el de una caseta de feria o una tarjeta postal.

Con los beneficios como motivo, no es de extrañar que el primer esfuerzo de preservación de los Estados Unidos no tuviera nada que ver con el arte cinematográfico, sino con la protección de su valor económico como producto: derechos de propiedad. En 1894 no había ninguna estipulación referente al cine en las leyes de derechos de propiedad —sus autores difícilmente podrían haber previsto la invención de esta nueva tecnología ni de la industria que surgiría de su explotación. Aun así, el ayudante de laboratorio de Edison W. K. L. Dickson necesitaba algún medio para proteger de la duplicación no autorizada los filmes que estaba realizando en la fábrica de Edison en Orange, Nueva Jersey. Confiando en que sus obras fueran protegidas por una sección de la ley que se ocupaba de las fotografías estáticas, Dickson preparó copias de sus películas en papel y las llevó a la

Library of Congress. Otros productores siguieron el ejemplo y de este modo, entre 1894 y 1912, se depositaron más de 5.500 «copias en papel». En 1912 la presentación de copias en papel acabó al ser incluidas las películas en las leyes de derechos de propiedad. Sólo se necesitaba una descripción por escrito para el registro. Durante cuarenta años, los rollos de papel fueron olvidados en las entrañas de la Library of Congress mientras todas las copias en celuloide de la mayoría de las películas representadas en las copias en papel desaparecían. En 1952, un equipo de archivistas, dirigido por Kemp Niver, desarrolló un proceso para preservar y crear películas positivadas que pudieran verse a partir de las copias en papel, y comenzó la tediosa tarea de rehabilitar el mayor escondrijo de antiguas películas norteamericanas. En conjunto se salvaron unos 3.050 títulos.

Por desgracia, no obstante, por cada victoria relacionada con las copias en papel en la batalla de la preservación de películas ha habido numerosos reveses. Sólo unos setenta y cinco de los más de quinientos filmes realizados por el pionero director de fantasías francés George Méliès han sobrevivido. Obras completas de trabajo cinematográfico, en particular de directores, productores, escritores y actores de la era muda, han desaparecido. El historiador cinematográfico Kevin Brownlow resume este problema del siguiente modo en su libro *The Parade's Gone By*:

> Los archivos carecen de espacio y carecen desesperadamente de dinero. Ponen todo su empeño en la preservación de películas de importancia reconocida y de filmes de directores famosos. Pero no pueden jugársela. No pueden permitirse malgastar espacio o arriesgar fondos con películas desconocidas de directores desconocidos.[3]

Como señala Brownlow más adelante, incluso los trabajos de directores aclamados por el público han desaparecido. Casi todos los filmes mudos dirigidos por William Wellman (quien más tarde dirigió *Public Enemy* [1931], *Ha nacido una estrella* [A Star Is Born, 1937] y *The Ox-Bow Incident* [1943]) se han perdido. Entre los «filmes perdidos» el archivista Gary Carey mencionó en su libro *Lost Films* cuatro películas mudas dirigidas por Joseph von Sternberg (quien más adelante haría *El ángel azul* [Der Blaue Engel, 1930], *La venus rubia* [Blonde Venus, 1932] y *Marruecos* [Morocco, 1930]); cuatro de los nueve filmes americanos mudos que realizó el gran director sueco Victor Sjostrom, incluyendo uno con Greta Garbo; todas excepto dos de las muchas películas dirigidas por el hermano de Cecil B. DeMille, William, un talento de la realización por derecho propio; y *El Patriota* (The Patriot, 1928), un largometraje protagonizado por el alemán Emil Jannings, de cuya actuación dijo el *New York Herald Tribune*, «una de las más grandes de la historia del cine o el teatro, (...)

[que] lo erige en actor sobresaliente en cualquier forma de arte dramático».[4]

Quizá la tragedia más devastadora relativa al filme de nitrato ocurrió en Suecia en 1941. Desde su fundación en 1907, la productora Svenska ha dominado la industria del cine sueco. Produjo todas las películas de los dos famosos directores de cine mudo, Mauritz Stiller y Victor Sjostrom, y, más recientemente, las de Ingmar Bergman. Hasta 1941 todos los negativos de Svenska se habían preservado cuidadosamente, y debido a la preeminente posición de esta compañía, Suecia era el único país productor de cine que podía alardear de que su herencia cinematográfica se conservaba en su totalidad. En septiembre de 1941, los archivos de Svenska quedaron derruidos a causa de una violenta explosión. Murieron dos personas, y los negativos del 95 por ciento de las películas producidas en Suecia en los treinta y cuatro años anteriores quedaron destruidos en unos pocos minutos.[5]

Los graves problemas tecnológicos para la preservación de las películas en blanco y negro, y la volatilidad y desintegración del filme de nitrato quedaron resueltos finalmente en 1951, cuando tras décadas de investigación y experimentación, se desarrolló un material sustitutivo adecuado, el acetato, aún utilizado hoy en día, que es químicamente estable, no es inflamable y no se desintegra.

A partir de los años cincuenta, a medida que el cine ha ido ganando terreno como manifestación artística y disciplina académica, también lo ha hecho el interés por salvar tantas películas como sea posible. Hoy en día, la mayoría de los países con una tradición doméstica de producción cinematográfica tienen alguna agencia encargada de recoger y preservar películas y otros materiales relacionados con la historia cinematográfica de esa nación. Cada año los archivistas descubren filmes perdidos en áticos, sótanos, almacenes y colecciones privadas, y transfieren estas imágenes del nitrato en deterioro al acetato. No obstante, ningún país productor de películas ha dedicado, de momento, los recursos necesarios para llevar a cabo un programa completo de transferencia del nitrato al acetato. La Library of Congress tiene unos veinticuatro millones de metros de película de nitrato —lo equivalente a 13.300 largometrajes— que aún están por ser transferidos a acetato. Al ritmo de transferencia actual, los National Film Archives del Reino Unido tardarán unos sesenta años en hacer copias en acetato de sus películas en nitrato. Pero, claro está, dentro de sesenta años habrá muy pocas o ninguna imagen en el nitrato que copiar. Miles de copias de películas se pudrirán en Francia, Italia, Alemania y otros países a causa de una política inadecuada de recaudación de fondos para la preservación.

El archivista cinematográfico, por tanto, se encuentra en la difícil posición de tener que decidir a través de la asignación de los escasos fondos de preservación qué restos de evidencia histórica se salvarán y qué filmes

se perderán definitivamente. ¿Se debería dar prioridad a aquellas películas que se encuentren en más grave peligro de deterioro? ¿Habría que preservar las películas de directores de renombre o realizar un esfuerzo para resucitar el trabajo de realizadores ignorados por la crítica? ¿Sacaría mejor partido el historiador cinematográfico de la preservación de los que estaban considerados como los «mejores» filmes de un periodo en particular o debería el archivista salvar una muestra representativa de trabajo? Evidentemente cada decisión significa que algunas películas están condenadas al olvido, algunos fragmentos vitales de evidencia histórica perdidos sin posibilidad de recuperación.

Por desgracia, el deterioro del nitrato no es el único obstáculo tecnológico grave para la conservación e investigación de la historia del cine. Resulta difícil oír apropiadamente las primeras películas sonoras debido a la indisponibilidad del equipo de proyección necesario. Prácticamente todas las películas en color producidas a partir de 1950 están sujetas a una decoloración que en pocas décadas las convierte en fantasmas pálidos en comparación con los tonos originales. *Toro salvaje* (Raging Bull, 1980) de Martin Scorsese fue filmada en blanco y negro para evitar este problema. Las copias para cine y televisión de *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, 1955), *Tom Jones* (Tom Jones, 1963) y *Hasta que llegó su hora* (C'era una volta il West, 1969), por nombrar algunos de los ejemplos más notables, tienen el aspecto de pinturas cuyo creador tenía la paleta limitada a tonos pastel. Según Eileen Bowser, conservadora cinematográfica en el Museum of Modern Art, la decoloración es el problema tecnológico más serio en la preservación de películas. Se están investigando diversas soluciones: tintes más estables, rehabilitación electrónica de películas deterioradas, e incluso la utilización de la holografía por láser, pero por el momento todo lo que los archivistas pueden hacer es almacenar sus copias en cámaras frigoríficas para ralentizar la decoloración y confiar en que se descubra un medio viable desde el punto de vista económico antes de que sea demasiado tarde.[6]

Los detalles de la conservación fílmica —localización de copias de nitrato, almacenamiento apropiado, transferir el filme de nitrato a acetato y ocuparse de la decoloración— son tarea más del archivista que del historiador. No obstante, mientras que los problemas del archivista pueden acabar con la preservación adecuada de la película, las cuestiones a las que el historiador se debe enfrentar al ocuparse de la misma como artefacto histórico acaban de empezar. Antes incluso de que un historiador pueda visionar un filme antiguo debe, claro está, determinar si se ha conservado, y en caso afirmativo, dónde. Esto no es, en modo alguno, una tarea sencilla. En la actualidad no hay ningún catálogo de películas en nitrato en posesión de archivos cinematográficos que hayan sido transferidas a filme de

seguridad, ni una lista de películas que estén en espera de ser transferidas. Incluso si el título buscado es norteamericano, las pesquisas no pueden limitarse a archivos estadounidenses. Puesto que el cine era desde sus comienzos un negocio internacional, una copia de una película norteamericana podía acabar con toda facilidad en Lisboa, Moscú o Buenos Aires. A pesar de que existe una organización internacional de archivos cinematográficos (FIAF: Federation International des Archives du Film), la mayoría de sus miembros no publican un catálogo de sus fondos completos; muchos no publican catálogo alguno. Por tanto, un historiador debe contactar con docenas de archivos en un número igual de países, teniendo presente que hay muchas probabilidades de que la película que está buscando no exista en ninguna forma en ningún archivo.

Supongamos (en interés de nuestro estudio) que un investigador puede localizar el filme que necesita visionar en un archivo, que este filme ha sido transferido a acetato y que puede proyectarse, e incluso que tiene los medios económicos para trasladarse hasta el archivo (la mayoría de las copias de archivo deben visionarse en el lugar donde se conservan). Ve la copia, toma una buena cantidad de notas, pero entonces se plantea la pregunta: ¿Qué acaba de ver? ¿Ha visto la única versión de la película o solamente una de las dos o tres versiones diferentes?

La variación textual (varias versiones de una misma película) no supone un problema en casos aislados, sino un inconveniente generalizado en la historia del cine. Es posible que un estudio o distribuidor preparase *intencionadamente* múltiples versiones de una película: para burlar diferentes estándares de censura, para agradar a públicos extranjeros o para proveer a exhibidores y cadenas de televisión de diferentes tiempos de duración, por citar algunas motivaciones. Una vez fuera de la jurisdicción del productor (en particular si se trataba de una película muda) podía haber sido reeditada, acortada o alterada de algún otro modo en algún punto de su peregrinaje. Por ejemplo, *Bajo la máscara del placer* (Die Freudlose Gasse, 1925), una película alemana dirigida por G. W. Pabst y protagonizada por Greta Garbo y Asta Nielsen, describía los efectos de la inflación posterior a la primera guerra mundial en dos mujeres alemanas. Esta película fue estrenada en muchos países europeos y en los Estados Unidos, pero a juzgar por las críticas contemporáneas, está claro que prácticamente cada país vio una versión diferente de la misma, debido en gran parte a las regulaciones de la censura. En 1935, cuando Greta Garbo ya había alcanzado el estrellato, esta película fue reestrenada en los Estados Unidos. Dando por supuesto que el público iría a ver *Bajo la máscara del placer* sólo para ver el aspecto que Greta Garbo tenía una década antes, los distribuidores suprimieron el papel de Asta Nielsen casi por completo, cerca de un 40 por ciento del largometraje original. Esta versión mutilada de 1935 es la que

un importante distribuidor de películas a universidades y cadenas de televisión sigue alquilando como «*Bajo la máscara del placer* de Pabst». Aunque *Bajo la máscara del placer* sufrió una mutilación más importante que la mayor parte de las películas de su época, supresiones, reeditajes, y versiones múltiples de películas son problemas con los que los historiadores cinematográficos se topan frecuentemente.

Uno de los ejemplos más problemáticos de variación textual en la historia del cine tiene que ver con la película norteamericana *Salvamento en un incendio* (Life of an American Fireman, 1903). Esta película, realizada por Edwin S. Porter para la compañía Edison, ha sido alabada por muchos historiadores cinematográficos porque supuestamente contiene la «primera» utilización del montaje paralelo a fin de contar una historia. Esta apreciación está basada en una secuencia de la película en la que un bombero rescata a una mujer y a su hijo de un edificio en llamas. Porter, se nos dice, utilizó el montaje alternativo (montaje de dos sucesos simultáneos que han tenido lugar en dos lugares diferentes) para crear suspense. Los planos de una mujer y un niño esperando ser rescatados en un dormitorio del segundo piso están intercalados con planos del bombero en el exterior apresurándose para salvarlos. Los primeros análisis de *Salvamento en un incendio* (de Terry Ramsaye y Lewis Jacobs en las décadas de los veinte y los treinta respectivamente) fueron llevados a cabo a partir de la descripción y fotografías de un catálogo Edison, ya que la película se había «perdido». Las afirmaciones de un montaje complejo parecieron verse confirmadas cuando en 1948 se descubrió que una copia, localizada por archivistas en el Museum of Modern Art, contenía nueve planos en la secuencia del rescate. Alentados por la «prueba» que aportaba la copia recientemente encontrada, los historiadores proclamaron la presciencia de Porter como editor en *Salvamento en un incendio.*

En el curso de la restauración de las copias de papel, archivistas de la Library of Congress descubrieron una segunda versión de la película. En esta versión la secuencia crucial sólo contenía tres planos y nada semejante al montaje paralelo de la copia del Museum of Modern Art. De hecho, en la versión de la Library of Congress la acción está solapada en dos de los planos de la secuencia: la acción se ve primero desde el edificio en llamas, *después* se repite desde la posición de la cámara en el exterior.

Aun así la mayoría de los historiadores cinematográficos siguieron basando sus apreciaciones de la obra de Porter en la copia del Museum of Modern Art. Esta versión les permitió valorar a Porter como el precursor del montaje narrativo, que, desarrollado por D. W. Griffith y otros, se ha convertido en el uso dominante del montaje en las películas narrativas. La repetición de la acción en la copia de la Library of Congress hace difícil incluir esta película en el esquema del montaje evolutivo. No obstante, en

1977, después de examinar minuciosamente ambas copias, la carrera de Porter y el contexto del espectáculo popular en el que trabajaba, el historiador cinematográfico Charles Musser (un estudiante en la época en que estaba llevando a cabo su investigación) llegó a la siguiente conclusión:

> En la actualidad debería estar claro que la copia en papel de la Library of Congress presenta consistencia interna, consistencia con el desarrollo del propio Porter como realizador y consistencia con el desarrollo del cine internacional durante el periodo comprendido entre 1901 y 1903. Esta versión [del Museum of Modern Art] es una versión reeditada, probablemente para su reestreno después de 1910.[7]

Utilizando la copia de la Library of Congress como base, Musser construye una interpretación de la película antitética con la de la mayor parte del resto de los historiadores. El estilo de montaje de *Salvamento en un incendio* no anticipa las técnicas «modernas» de montaje de Griffith y Hollywood, sino que vuelve la mirada al estilo de la linterna mágica de finales del siglo XIX —un estilo en el que la repetición de la acción narrativa era la regla y no una excepción. La conclusión de Musser es que el cine no se desarrolló a rachas sin más ni más. Algunos métodos de estructuración de las películas se convirtieron en una parte de las prácticas cinematográficas habituales; otros, representados por *Salvamento en un incendio,* se pusieron a prueba pero no perduraron.

El trabajo de Musser plantea preguntas muy importantes para la historia del cine y le planteará preguntas a cualquier lector de una historia o artículo histórico sobre el cine. Con un número tan reducido de películas antiguas existentes a las que pueden acceder los historiadores, a menudo es de vital importancia saber qué copia de una película en particular está utilizando el historiador. ¿Cuándo fue realizada? ¿Quién la hizo? ¿Quién la vio? ¿Qué otras versiones existen? ¿En qué modo difieren las variaciones? ¿Ha visto el historiador la película que está estudiando o ha sido sustituida por guiones, descripciones de catálogos, críticas o los análisis de otros historiadores? Hay que tener presente que la variación textual no es un problema limitado a los oscuros días de los comienzos del cine. *Grease* (Grease, 1978) fue reducida en varios minutos tras su primer pase en un cine para que pudiera ser vista por un público más joven. Las películas emitidas por televisión suelen ser alteradas para que encajen en un periodo de emisión concreto o para retirar todo material «censurable».

Algunos tipos de investigación histórica sobre el cine, como la obra de Musser acerca de la estrategia de montaje y los patrones narrativos de *Salvamento en un incendio,* requieren el análisis detallado de películas específicas. Esto tiene especial relevancia en lo que respecta a la historia estética del cine: el estudio de movimientos de cámara, composición, iluminación, interpretación, sonido o color. En algunos casos, ciertos historiadores han

tratado de «reconstruir» películas perdidas por medio de relaciones verbales o visuales de películas a partir de ampliaciones de fotogramas, fotografías de producción, listas de rótulos intercalados, notas de la censura, o guiones. Por ejemplo, Herman G. Weinberg ha producido una reconstrucción gráfica de las partes perdidas de *La marcha nupcial* (The Wedding March, 1926), de Erich von Stroheim, a partir de fotografías. El realizador e historiador sueco Gosta Werner recopiló descripciones verbales de treinta y una obras realizadas por Mauritz Stiller, todas las cuales habían quedado destruidas en el incendio de Svenska en 1941. Sin embargo, claro está, ni el uso de fotografías ni la «reconstrucción» de películas a través de documentos escritos puede remplazar a la película en sí como evidencia histórica. Las descripciones verbales sólo pueden llegar a sugerir el aspecto que tenía un plano. Las fotografías estáticas no pueden representar los movimientos de cámara ni el montaje. También está el problema de que a menudo cuando las fotografías se utilizan para «ilustrar» una película no se especifica si la fotografía es una *fotografía de producción* o *la ampliación de un fotograma.* Mientras que la ampliación de fotograma es una fotografía realizada a partir de un fotograma de la película, una fotografía de producción es una fotografía tomada por un fotógrafo habitualmente después de que la cámara cinematográfica haya rodado un plano. Como consecuencia, las fotografías de producción pueden darnos una idea del aspecto que tenía un plató en particular, pero su valor en otros aspectos es cuestionable ya que no forman parte de la película en sí. En resumen, si el objeto de la investigación histórica del cine es una cuestión referente a una película, o grupo de películas, o incluso a un elemento del estilo cinematográfico, el historiador debe depender de las películas como documentos principales.

El objeto de la investigación histórica del cine

El grado en que los problemas de documentación fílmica complican el estudio del pasado del cine depende del modo en que definamos el objeto de la investigación cinematográfica, en otras palabras, ¿qué es exactamente lo que estudian los historiadores cuando estudian la historia del *cine*? Para algunos historiadores cinematográficos, la historia del cine es el estudio de las *películas*. Por ejemplo, John Fell tituló su reciente estudio sobre la historia cinematográfica mundial *A History of Films.* En la introducción reconoce la limitación que esta perspectiva ha impuesto en su trabajo: «Debido a la decisión de concentrarme en los textos fílmicos, este libro les dedica una atención que de otro modo podría haber estado concentrada en los numerosos contextos sociales, políticos y económicos en los que han surgido

las películas».[5] Como es natural, el historiador cinematográfico incluye el estudio de filmes individuales: los modos en que la técnica y la tecnología cinematográficas han sido utilizadas por diferentes realizadores en tiempos y lugares diferentes. No obstante, la historia del cine es considerablemente más compleja (como Fell reconoce) de lo que la frase «historia de las películas» podría implicar.

En primer lugar, ¿qué es una película? *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940), por ejemplo, es considerada por los críticos e historiadores cinematográficos como una obra de arte, un hito en la historia del cine norteamericano como manifestación artística. No obstante, para su estudio, RKO, *Ciudadano Kane* fue principalmente un producto económico: una unidad en su producción anual, una inversión de capital que debía recuperarse en taquilla. Cuando esta película fue estrenada en 1941, muchos comentaristas leyeron *Ciudadano Kane* como una declaración social, una relación levemente disimulada de la vida del magnate periodístico William Randolph Hearst y un sermón acerca de los efectos corruptores del poder material y político. *Ciudadano Kane* también podría verse como una ilustración de la tecnología punta de Hollywood, con su utilización de la fotografía con profundidad de campo y sus elaborados efectos especiales. ¿Cuál de estas definiciones de *Ciudadano Kane* como artefacto histórico es correcta? Evidentemente, *Ciudadano Kane* es al mismo tiempo una obra de arte, un producto económico, una declaración social y una demostración del uso de la tecnología.

No obstante, incluso si se tienen en cuenta todos estos aspectos de películas concretas, la historia del cine es algo más que la historia de películas individuales. Los filmes no aparecen sin más ni más; son producidos y consumidos dentro de contextos históricos específicos. Por ejemplo, desde 1894 han sido principalmente empresarios quienes han producido y exhibido las películas norteamericanas. Se ha establecido una importante institución económica para la que los filmes son un medio de generar beneficios. Cualquier análisis histórico del cine norteamericano estaría lamentablemente incompleto si no tuviera en cuenta las películas como empresa económica. El cine es, desde luego, algo más que una colección de filmes individuales; es una serie de complejos sistemas interactivos de comunicación humana, negocios, interacción social, posibilidades artísticas y tecnología. Por tanto, cualquier definición de la historia cinematográfica debe reconocer que el desarrollo del cine implica cambios en el cine *como* tecnología específica, el cine *como* industria, el cine *como* sistema de representación visual y auditiva y el cine *como* institución social.

En este libro hemos dividido el campo de la historia cinematográfica en cuatro áreas principales, que representan los caminos más importantes de la investigación histórica del cine hasta la fecha. En la segunda parte,

examinaremos estas áreas en mayor detalle, pero aquí vamos a verlas brevemente para dar una idea del abanico de tópicos que pueden incluirse dentro de nuestra definición de la historia del cine.

La *historia estética del cine* se ocupa de la historia del cine como manifestación artística. Es evidente que la amplitud o estrechez de esta área de la historia del cine depende de la noción particular que tenga cada uno acerca de qué constituye «arte» y «estética». Para algunos historiadores cinematográficos la historia del cine implica la identificación, descripción e interpretación de las obras maestras del arte cinematográfico.[9] Nosotros preferimos definir la historia estética del cine de un modo más generalizado para dar cabida al estudio de todas las variantes que la tecnología cinematográfica ha estado utilizando para producir placer (estético) y crear significado para el público desde el comienzo del cine. Por tanto, la historia estética del cine no sólo incluiría el estudio de directores, estilos de realización y movimientos artísticos en el cine, sino una consideración del motivo por el que ciertos usos estéticos del cine (usos narrativos, por ejemplo) han predominado en la historia del cine mientras que otros se han utilizado con menor frecuencia.

La *historia tecnológica del cine* implica el estudio de los orígenes y el desarrollo de la tecnología que hace posible la creación y presentación de películas. El cine es inseparable de una tecnología específica y más bien compleja. Sin el celuloide, el equipo de tratamiento, cámaras, lentes y aparatos de proyección no habría cine. ¿Cómo surgió esta tecnología? ¿Por qué tuvieron lugar ciertos cambios en la tecnología cinematográfica (como el sonido sincronizado, filmes más versátiles, procesos de color, pantalla panorámica y otros) y por qué aparecieron en momentos históricos específicos? ¿En qué medida condicionó el estado tecnológico del cine en un momento dado los modos de utilización de las películas como manifestación artística, producto económico y medio de comunicación? Éstas son algunas de las preguntas que intenta responder la historia tecnológica del cine.

La *historia económica del cine*, en su sentido más simple, se ocupa de quién paga para que las películas se hagan, cómo y por qué. La relativa sofisticación tecnológica de las películas ha hecho de ellas en todo momento un medio de comunicación costoso. Un largometraje (*La puerta del cielo* [Heaven's Gate, 1980], por ejemplo) costó más de 40.000.000 de dólares, e incluso un filme realizado por un estudiante con una cámara de 8 mm puede suponer unos gastos de cientos de dólares. Por tanto, cada película surge en un contexto económico: hay que comprar celuloide, comprar o alquilar equipo, pagar el procesado, realizar copias, obtener proyectores, etcétera. Como ya hemos indicado, en los Estados Unidos las películas han sido una empresa comercial desde sus comienzos, un negocio tan rentable que en la década de los veinte la industria cinematográfica era una de las

cincuenta más prósperas de este país. Una gran parte de la historia económica del cine en Norteamérica ha examinado las operaciones de los amplios y complejos negocios dedicados a producir, distribuir y exhibir películas; lo que hemos dado en llamar «Hollywood».

La *historia social del cine*, en su sentido más crudo, se ocupa principalmente de tres cuestiones: 1) ¿Quién hizo las películas y por qué?; 2) ¿Quién vio las películas y por qué?; 3) ¿Qué se vio, cómo y por qué?[10] La historia social del cine, claro está, cubre un área muy extensa, que abarca desde preguntas acerca de quién toma qué decisiones en unos estudios hasta qué funciones sociales sirve el cine. Una buena parte de la investigación histórica del cine se ha ocupado del contenido del filme individual como reflejo de valores y actitudes sociales. En el capítulo 7 haremos un estudio de estas y otras cuestiones importantes.

Evidencia no fílmica

Del mismo modo que la historia del cine tiene múltiples facetas, los datos de la historia del cine son numerosos y diversos. Es cierto que para la vertiente más restringida de investigación histórica del cine las copias de películas son los únicos datos válidos. No obstante, en lo que respecta a preguntas más amplias (y más interesantes), a nuestro modo de ver, los materiales no fílmicos son inestimables. Para ciertas investigaciones, el visionado de películas es un método de investigación inapropiado. Por poner un ejemplo de estudio de películas sin necesidad de verlas, supongamos que alguien está interesado en el área general del poder económico en Hollywood durante la década de los años veinte, concretamente en las relaciones entre Hollywood y Broadway. A partir de una revisión de publicaciones cinematográficas de la época (*Variety* o *Moving Picture World*), algunos historiadores sostienen que durante los años veinte Hollywood fue dependiendo cada vez más de la compra de derechos de obras teatrales como fuente para guiones cinematográficos (material escrito en el que se basan las películas). Se podría preguntar específicamente: ¿Hasta qué punto estaban las películas de los años veinte basadas en obras de teatro y fue aumentando esta dependencia a medida que avanzaba la década? Esta pregunta podría empezar a responderse sin ver ni una sola película. El *American Film Institute Catalogue* de los años veinte, al que se puede acceder en la mayor parte de las bibliotecas universitarias, ofrece una lista de todas las películas que se hicieron en los Estados Unidos entre 1921 y 1930, con listas de reparto, créditos y fuentes de propiedad. Se podría comparar la dependencia de los derechos teatrales por años, estudio y tipo de filme (*westerns* frente a comedias). Sin embargo, no hay que olvidar que al llevar a cabo este tipo

de investigación se depende de la existencia y fiabilidad de un tipo de fuente especial: el *American Film Institute* (AFI) *Catalogue*. Una pregunta similar acerca de las prácticas industriales en los años treinta resultaría muy difícil de responder, precisamente porque hoy en día sólo están publicadas dos décadas del catálogo: los años veinte y los sesenta.

Hemos elegido este ejemplo de utilización de fuentes no fílmicas en el estudio de la historia del cine para señalar que estas fuentes son accesibles (y, creemos, infrautilizadas) y que la catalogación de la producción cinematográfica nacional está muy lejos de ser completa. Índices de producción, como los catálogos AFI, ofrecen un recurso inestimable para el historiador cinematográfico y el estudiante de la historia del cine que puede, en algunos casos al menos, compensar la pérdida o inaccesibilidad de copias de filmes. Con éstos, podemos llevar a cabo estudios cuantitativos de tendencias de producción que de otro modo resultarían inviables. Utilizados en conjunto con otras fuentes no fílmicas, los catálogos abren áreas totalmente nuevas en la investigación histórica del cine.

Dada la escasez de títulos de películas existentes y el estado incompleto de la catalogación fílmica, algunos historiadores consideran que el espectro de preguntas históricas acerca del cine que puedan responderse es muy limitado; no sólo a causa de los dos factores precedentes sino también debido a lo que perciben como la insuficiencia de otras fuentes no fílmicas. Nosotros somos mucho más optimistas acerca del uso de las fuentes no fílmicas en ciertos tipos de investigaciones históricas sobre el cine. Por ejemplo, examinemos un área en el que existen una cantidad sustancial de fuentes no fílmicas: la historia industrial del cine. Las fuentes fílmicas tienen una utilidad restringida en este tipo de investigación. El visionado de una película particular puede aportar al historiador cierta información acerca de su estatus como artículo de consumo: sus «valores de producción», presencia o ausencia de ciertas estrellas u otros que trabajaron en esa película en particular, pero el visionado no revelará gran cosa acerca del negocio que la produjo, distribuyó y/o exhibió. Las películas en sí mismas nos dicen muy poco acerca de modos de producción, estructuras organizativas, situaciones de mercado, toma de decisiones de los directivos, o relaciones laborales, del mismo modo que un examen minucioso de una pastilla de jabón revelará escasos datos en el estudio de la industria de la higiene personal.

El mayor inconveniente que ven algunos historiadores a la utilización de estos materiales no fílmicos es que no existen con la misma objetividad e irrefutabilidad que los documentos primarios de la historia estética del cine: las propias películas. Esta dicotomía entre fuentes fílmicas «objetivas» y registros corporativos o documentos comerciales irremisiblemente incompletos es falsa; el problema de la variación textual significa que el

estatus de prueba de las copias de películas archivadas no está nada cl
Como en cualquier otra rama de la investigación histórica, lo que ten
no son datos «buenos» y datos «malos», sino fuentes con diferentes gra
de mediación y complejidad.

Dos de las fuentes más importantes para el estudio histórico del
en la industria son registros corporativos y documentos comerciales de
industria. El acceso a los registros corporativos ha sido un problema esp
cialmente engorroso en la elaboración de historias de los estudios norte
mericanos; las compañías involucradas (por ejemplo, Paramount, Warn
Bros. y Columbia) fueron y siguen siendo negocios, no bibliotecas. No te
nen intención alguna de ocuparse de investigaciones eruditas como lo haç
un archivo. No obstante, durante la década pasada, la situación ha mejora
do mucho. Por ejemplo, a Richard Schickel y otros historiadores se les ha
permitido acceder a los registros de los estudios Disney. En 1968, United
Artists donó todos sus documentos (464,5 metros cúbicos) relativos a la dis
tribución de películas desde la fundación de la compañía en 1919 hasta la
venta a otro grupo en 1951 al University of Wisconsin (Madison) Center
for Film & Theatre Research. Los documentos de la Edison Company es
tán a disposición de los investigadores en el Edison National Historical Site
en West Orange, Nueva Jersey. Hace algunos años se descubrieron varios
cajones de documentación de la Biograph en el sótano de un banco y desde
entonces han estado a disposición de los historiadores en el Museum of Mo
dern Art.

No todos los registros corporativos son privados; algunos constituyen
información dirigida al público, como declaraciones anuales, informes a
los accionistas, y otra clase de datos financieros requeridos por las autori
dades. Otros documentos se han convertido en registros públicos como re
sultado de los muchos litigios o investigaciones gubernamentales en los que
han estado implicados tanto compañías como individuos de esta industria.
Disputas de patentes, acciones antimonopolios, derechos de propiedad re
curridos, y otros casos del juzgado de lo civil han hecho que literalmente
miles de páginas de documentos corporativos pasasen a formar parte de
transcripciones de juicios. Aun así, esta información no es fácil de locali
zar, ni está ordenada a conveniencia del estudioso del cine. A diferencia de
los registros de compañías privadas, no obstante, las transcripciones de los
juzgados y los registros gubernamentales están a disposición de cualquiera
que se tome el trabajo de localizarlos. Los documentos legales, claro está,
sirven los intereses de una parte u otra, y por tanto están muy lejos de la
imparcialidad. Sin embargo, su utilidad para el historiador cinematográfi
co no es intrínseca a los documentos en sí, sino que depende de la naturale
za de la cuestión histórica planteada y de la pericia del investigador a la
hora de sopesar y analizar los datos. Aunque no son registros corporativos

propiamente dichos, los testimonios aportados ante comités del Congreso que investigan la industria cinematográfica suelen ofrecer revelaciones acerca de las prácticas de la industria y la justificación de las mismas que hace la industria. Desde la primera década de este siglo, comités del Senado y la Cámara de los Estados Unidos llevaron a cabo vistas sobre la industria cinematográfica norteamericana. En conjunto, se recopilaron miles de páginas de testimonios. Algunas de estas páginas sólo están relacionadas de forma tangencial con las prácticas comerciales a examen, pero el testimonio está abierto al escrutinio público y, a diferencia de la mayoría de los registros judiciales, estudiantes e historiadores pueden disponer de ellos en microfilme a lo largo y ancho de los Estados Unidos.

Desde las primeras explotaciones comerciales de la tecnología cinematográfica en los Estados Unidos durante la última década del siglo pasado, diversas publicaciones cinematográficas han cubierto desarrollos económicos, sociales, tecnológicos e incluso estéticos. Publicaciones teatrales como el *New York Dramatic Mirror* y el *New York Clipper* comenzaron a hacerse eco de las primeras obras teatrales escritas para ser presentadas como películas a causa del uso de los filmes en los teatros de vodevil (hacia 1896). Cuando *Variety*, la principal publicación norteamericana del negocio del espectáculo, empezó a publicarse en 1905, incluyó desde un principio artículos sobre películas, junto con artículos sobre teatro, circo, vodevil y revista. A medida que las películas fueron convirtiéndose en una forma de espectáculo autónoma con sus propios mercados de exhibición (hacia 1906), y conforme el tamaño de la industria fue aumentando drásticamente, *Moving Picture World* (1907) se puso en funcionamiento para servir exclusivamente a la industria cinematográfica. Más adelante se le sumaron otras publicaciones: *Motion Picture Herald*, *Film Daily* y *Photoplay* (esta última a medio camino entre una publicación comercial y una revista para admiradores).

Estas revistas no constituyen un sustituto para los registros corporativos, pero son herramientas valiosas para el historiador cinematográfico. Probablemente son la fuente más accesible de datos institucionales que tenemos: *Variety* (1905 hasta el presente), *Moving Picture World* (1907-1927) y *Motion Picture Herald* (1915-1950) están archivadas en microfilme en las bibliotecas universitarias. Al ser contemporáneas con los sucesos de los que hablan, ofrecen una especie de cronología de base para la historia institucionalizada. Son fuentes muy importantes de declaraciones realizadas por líderes de esta industria y a menudo registran los planes de producción de los estudios. Ya que estas revistas se publicaron para la gente que trabajaba en el mundo del cine, también cubren sucesos ajenos a la propia industria que podían ser motivo de interés o preocupación para la misma: desarrollos en industrias relacionadas, acciones legislativas nacionales o locales que

afectasen al cine, disputas acerca de patentes, y desarrollos tecnológicos. Como cualquier otro documento histórico, no hay por qué confiar en ellas de un modo implícito, pero tampoco se pueden ignorar.

Nadie que haya llevado a cabo una investigación histórica del cine en profundidad puede negar que haya graves problemas relacionados con los materiales en nuestro campo, problemas que el lector de historias del cine haría bien en tener presentes. A estas alturas también debería haber quedado claro que aún hay que realizar una tremenda cantidad de investigación histórica utilizando aquellas fuentes que son inmediatamente accesibles para el estudioso. Además, la ausencia o inaccesibilidad de fuentes de datos tradicionales deben ser una invitación para que el historiador busque evidencias en lugares poco habituales, cuando no exóticos.

Uno de los aspectos más fascinantes y, para el historiador, emocionantes del cine visto desde el punto de vista histórico es la intersección del cine como un sistema de relaciones estéticas, sociales, tecnológicas y económicas con tantos aspectos diferentes de las diversas culturas nacionales desde 1890. Estos múltiples puntos de intersección significan que el cine también encaja en otros tipos de investigación histórica y que nosotros podemos sacar partido de los métodos y materiales de estos campos. Como actividad de ocio, el cine es parte de la historia del esparcimiento; como industria, entra en la historia de los negocios; como edificios, las salas de cine interesan al historiador arquitectónico; como faceta de la vida en las ciudades, las películas llaman la atención al historiador urbano.

También nos ha alentado la mayor disponibilidad de películas que han hecho posible recientes desarrollos en la tecnología de los medios de comunicación. Los videocasetes y los videodiscos han reducido el coste de la obtención de copias de películas de miles de dólares (en versiones de 16 mm) a unos 15 dólares (algunos filmes en videodiscos) y el número de títulos disponibles en estos nuevos formatos aumenta todos los años. La disponibilidad de películas también está aumentando gracias a la expansión de los servicios de programación que ofrecen los sistemas de televisión por cable. Hoy en día en algunos mercados es posible suscribirse a varios canales cinematográficos que ofrecen películas sin cortes ni publicidad (en los Estados Unidos, Home Box Office, por ejemplo), varias «supercadenas» comerciales independientes que tienen como base principal la emisión de largometrajes, además de todas las cadenas locales, comerciales y públicas. Esta explosión de la programación en vídeo no resolverá los problemas del historiador relativos a los recursos fílmicos, pero facilitará ciertos tipos de investigación histórica del cine.

Por tanto, en vez de malgastar el tiempo llorando por el nitrato pulverizado, es preferible hacer hincapié en las oportunidades de investigación que se le ofrecen al historiador cinematográfico. Incluso con los problemas para

encontrar evidencias a los que se enfrenta este campo, hay tópicos susceptibles de investigación más que suficientes para mantener a los estudiosos ocupados durante una buena temporada. Como veremos en el capítulo 4, aún queda por hacer un esfuerzo considerable dirigido a la investigación histórica básica utilizando materiales disponibles a nivel local.

Notas

1. May, H. (1959), *The End of the American Innocence*, Nueva York, Knopf, pág. 30.
2. Sargent, R. N. (comp.) (1974): *Preserving the Moving Image*, Corporation for Public Broadcasting and NEA.
3. Brownlow, K. (1968), *The Parade's Gone By*, Nueva York, Ballantine Books, pág. 179.
4. Carey, G. (1970), *Lost Films*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, pág. 72.
5. Werner, G. (Invierno de 1974-1975), «A Method of Constructing Lost Films», *Cinema Journal* 14, págs. 11-15.
6. La decoloración se estudia en O'Connell, B. (septiembre-octubre de 1979) «Fade Out», *Film Comment*, págs. 11-18; y en Manna, S. (Junio de 1981) «Technology: The Arts», *Omni*, 30, pág. 148.
7. Musser, C. (octubre de 1979), «The Early Cinema of Edwin Porter», *Cinema Journal* XIX , págs. 1-35.
8. Fell, J. L. (1979), *A History of Films*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, pág. viii.
9. Véase, por ejemplo, Mast, G. (agosto de 1976) «Film History and Film Histories», *Quarterly Review of Film Studies* 1, págs. 297-314.
10. Jarvie, I. (1970), *Sociology of the Movies*, Nueva York, Basic Books, pág. 14 (trad. cast.: *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974).

3. Lectura de la historia del cine

Como hemos apuntado en el capítulo 1, la escritura de la historia no es una transmisión pasiva de hechos, sino un proceso de discernimiento activo: una confrontación entre el historiador y su material. De un modo similar la lectura de la historia, en este caso de la historia del cine, no debe considerarse como una mera recepción sino más bien como un proceso escéptico de planteamiento de preguntas: una confrontación entre el lector y el argumento histórico. Este capítulo se ocupa de algunos de los temas relacionados con la lectura de la historia del cine, temas relacionados en su mayor parte con estudios generales, pero que también son aplicables a estudios más específicos. Este capítulo concluye con un caso práctico acerca de los comienzos de la historiografía cinematográfica, que relaciona las cuestiones historiográficas generales tratadas en el capítulo 1 con los temas específicos de la escritura historiográfica sobre el cine examinados en el capítulo 2.

La historia del cine como narrativa

Muchos análisis históricos y casi todas las historias del cine están redactados en términos *narrativos*. De este modo la historia del cine se con-

vierte en una historia que cuenta el historiador cinematográfico. David Bordwell y Kristin Thompson definen la narrativa como «una cadena de sucesos que tienen lugar a lo largo del tiempo con relaciones de causa-efecto. (...) Una narración comienza con una situación; una serie de cambios tienen lugar de acuerdo con un patrón de causas y efectos; por último, se presenta una nueva situación que produce el fin de la narración».[1] Nos hemos acostumbrado hasta tal punto a contar la historia como un relato que a menudo se utilizan de modo intercambiable. Arthur Knight, por ejemplo, anuncia en la introducción a su historia del cine, *The Liveliest Art*, «Puesto que la historia que he elegido contar trata del desarrollo de un arte, he tenido que prescindir de una buena parte de las habladurías acerca de famosos o maniobras tras las cámaras que tan a menudo pasan por historia del cine». *Light and Shadow: A History of Motion Pictures* de Thomas Bohn y Richard Stromgren «relata una historia integrada de aquellas experiencias que influyeron en la expresión artística (...) y de aquellas que influyeron en el avance de la industria».[2] La mayoría de las historias del cine, tanto si lo anuncian de forma explícita como si no, intentan «contar la historia» de las películas. Esta historia puede ser «acerca» del cine como forma artística, industria, producto cultural y/o tecnología, pero suele ser una historia que comienza con la invención del aparato cinematográfico y acaba en el presente.

La organización de los argumentos históricos en forma narrativa (un ordenamiento cronológico de hechos con una relación de causa-efecto) es una estrategia aceptada y frecuentemente ilustrativa. No obstante, puesto que una parte tan considerable de la historia del cine está escrita exclusivamente como narrativa, hay que dejar bien claro que las cualidades que constituyen un buen relato no son necesariamente las que conforman una buena historia. Las dificultades surgen en la escritura de la historia del cine cuando se permite que las convenciones de la narrativa de ficción convencional primen sobre el análisis histórico sólido, y en la lectura de la historia del cine cuando dejamos que nuestras expectativas de encontrarnos con un buen relato primen sobre nuestras expectativas de que el historiador nos ofrezca un argumento convincente. Cuando leemos una novela de espionaje o vemos una película de Hollywood, claro está, esperamos algo más que un mero «ordenamiento cronológico de hechos con una relación de causa-efecto». Esperamos encontrar personajes que actúan y sobre los que actúan, una trama con principio, nudo y desenlace definidos, y una solución a todas las preguntas o misterios que plantea la historia. No esperamos encontrar brechas ni dudas acerca de la motivación de los personajes o las relaciones causa-efecto, ni tampoco tenemos razones para cuestionarnos cómo sabe el narrador lo que nos está contando o si éste es de fiar. Como lectores de historia del cine, a diferencia de los lectores de historias de ficción, de-

bemos tener siempre presente que es el historiador quien impone las estructuras narrativas sobre los fenómenos históricos. Los datos de la historia del cine no se ordenan de forma espontánea en forma de narrativa tradicional —con un principio, un nudo y un desenlace pulcros— confeccionada para que nos guste y nos emocione.

La narrativa de ficción tradicional suele girar en torno a conflictos entre una serie de personajes con los que el lector debe identificarse y otro grupo de personajes que se nos presentan como infames o indignos del «vivieron felices por siempre jamás». En ocasiones la historia del cine se cuenta como un relato que da cabida a este tipo de héroes y villanos; la historia estética del cine está especialmente sujeta al peligro de confusión entre la descripción narrativa de los personajes y la interpretación histórica del papel del individuo en los hechos históricos. En la historia del cine norteamericano, donde el realizador suele trabajar en el contexto de una institución económica más amplia, es fácil considerar al director como un artista romántico que se enfrenta a la insensibilidad filistea de avariciosos magnates cinematográficos. Por ejemplo, Lewis Jacobs analiza el deseo de D. W. Griffith de hacer películas de mayor duración del siguiente modo:

> En ese momento Griffith empezó a irritarse por la limitación arbitraria de la película a una sola bobina. Una bobina no era la duración más adecuada para desarrollar una historia completa; esta limitación entorpecía el desarrollo, restringía los incidentes y suponía una barrera para la elección de temas más profundos. (...) Pero del mismo modo que en 1903 Porter había tenido que convencer a sus jefes de que el público se quedaría a ver una película que durase toda una bobina, Griffith tuvo que enfrentarse al rechazo de la Biograph a alargar las películas a una duración de dos bobinas.[3]

Con una excesiva frecuencia, la transformación de los personajes históricos en personajes narrativos pasa por alto complejos problemas de causalidad histórica. En algunas ocasiones, claro está, las personas actúan de forma que producen consecuencias históricas significativas. En la historia del cine se pueden inventar dispositivos, tomar decisiones empresariales, o dirigir películas que afecten al curso de la historia del cine, pero los individuos no operan fuera de los contextos históricos. En una institución tan amplia y compleja como el cine norteamericano, la innovación, sea del tipo que sea, casi siempre tiene lugar como respuesta a una serie de fuerzas estéticas, tecnológicas o culturales muy por encima de los actos de una persona. Por tanto, decir de Edwin S. Porter, como hace Lewis Jacobs, que como «padre del cine narrativo transformó el arte de las películas»[4] no explica gran cosa acerca de por qué el cine narrativo acabó por ser predominante en los Estados Unidos. Sin embargo, simplifica la «relación» de la historia norteamericana del cine.

Una razón para la prevalencia de la reducción del cambio histórico al genio de algunos individuos en la historia primitiva del cine norteamericano es que el trabajo de algunos directores ha sobrevivido a los estragos de la desintegración del nitrato mientras que la mayor parte de los filmes —cuando no todos— de algunos de sus contemporáneos han desaparecido. Gracias en gran medida a la labor de preservación de la Library of Congress, muchos de los primeros trabajos de Griffith siguen existiendo, así como la totalidad de sus largometrajes más tardíos. La mayoría de los colegas realizadores de Griffith del primer periodo no han tenido ni remotamente tanta suerte. Nunca podremos realizar una comparación adecuada de los primeros trabajos de Griffith con los de sus contemporáneos —J. Searle Dawley, Sidney Olcott o George Loane Tucker, por ejemplo— porque no ha llegado hasta nosotros una cantidad suficiente de sus películas que nos permita realizarla. Griffith fue una figura muy importante en la historia estética del cine norteamericano. Los comentaristas de su época le definieron como tal. No obstante, las evaluaciones de la enormidad de su papel (como la de Arthur Knight: «[Él] tomó los elementos puros de la realización cinematográfica tal como habían evolucionado hasta aquella época y, sin ayuda de nadie, forjó con ellos un medio de comunicación más íntimo que el teatro, más vívido que la literatura, más conmovedor que la poesía») deben verse a la luz de la escasez de películas existentes dirigidas por otros directores cuyo trabajo podría servir como baremo para medir éste y otros panegíricos.[5]

La narrativa de ficción tradicional nos pide que «dejemos en suspenso nuestra desconfianza», que demos por sentada la «autenticidad» de la historia que se nos cuenta así como los conocimientos del narrador sobre los sucesos que nos está relatando. Se centra nuestra atención hacia el mundo del relato y se desvía de cómo y quién está contando la historia. Cuando leemos historia no podemos dejarnos arrastrar por la seducción del relato que se nos cuenta como historia y olvidarnos de plantear esas cuestiones historiográficas que el narrador de ficción puede esquivar de una forma tan simple. Evidentemente, un historiador tiene derecho a contar sucesos históricos en forma narrativa, pero como lectores de historia tenemos el derecho correspondiente a detenerle en cualquier momento para preguntar, «¿En qué se basa esta secuencia narrativa?». Incluso si la relación descrita entre dos acontecimientos tiene sentido narrativo, también debemos preguntar, «¿Está basada en pruebas históricas?».

Las historias narrativas del cine suponen un serio obstáculo para que el lector vislumbre sus argumentos históricos detras de la forma narrativa. En muchas de ellas, la cantidad y calidad de las pruebas utilizadas como base para la narrativa histórica resultan difíciles de determinar a partir del texto en sí o de las referencias en notas de páginas y bibliografías. Un crite-

rio estándar para juzgar los méritos de cualquier argumento histórico es la validez de la evidencia histórica en que se apoyan sus conclusiones. A menudo la ausencia de notas a pie de página y bibliografías detalladas en los estudios sobre la historia del cine hace imposible averiguar cuáles son las fuentes en que se basan las conclusiones. Este problema se ve agravado por el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre con investigaciones de otras disciplinas históricas, los estudios históricos sobre el cine no están basados en montañas de libros sobre temas más específicos, monográficos especializados, artículos periodísticos y otro tipo de investigaciones primarias, que han sido acumuladas, escudriñadas y criticadas durante una serie de años, cuando no de décadas.

Como disciplina académica, la historia del cine está aún en su infancia, y la cantidad de investigaciones primarias producidas hasta el momento es mínima en comparación con otras ramas de la historia. Algunas de las conclusiones presentadas en un estudio sobre la historia política europea, por ejemplo, podrían ser el resultado de la aplicación del principio de no contradicción (visto en el capítulo 1) a las investigaciones primarias realizadas por otras personas. En otras palabras, el historiador ha presentado como conclusión una interpretación que ha sido confirmada por diferentes historiadores de orientaciones filosóficas discordantes, quienes tras estudiar el mismo fenómeno *no* han quedado en desacuerdo con respecto al tema en cuestión. No obstante, éste no suele ser el caso en la historia del cine; como tampoco están basadas la mayoría de las historias del cine en investigaciones primarias extensivas y detalladas llevadas a cabo por el autor. Efectivamente, la mayoría de los autores de obras históricas sobre el cine abordan una nueva investigación, pero en numerosas ocasiones se basan en otros estudios para extraer interpretaciones de muchos fenómenos históricos, estudios que a su vez están basados en otros estudios. La falta de documentación de apoyo y la forma narrativa de los estudios históricos a menudo otorgan a generalizaciones que no han sido probadas el inmerecido estatus de «hecho» histórico aceptado. Por tanto no es extraño encontrarse con que una buena parte de las investigaciones primarias realizadas de forma reciente revisan o refutan las conclusiones ofrecidas en informes historiográficos.

Hay algunos historiadores cinematográficos que estarían de acuerdo con esta crítica del modo en ocasiones desdeñoso con que son tratados los problemas relativos a evidencias y explicaciones en las investigaciones históricas, pero que estarían a favor de una distinción entre la historia del cine narrativa o descriptiva y la historia del cine interpretativa o crítica. Consideran el primer tipo como el establecimiento de una relación con una sólida base cronológica de «qué pasó cuando» en la historia del cine, y el segundo como una tarea subsidiaria de la aplicación de los modelos explicativos

a esta cronología. Establecer lo que ocurrió, argumentarían, debe tener prioridad y puede llevarse a cabo separadamente de la interpretación individual. No obstante, es difícil ver el modo en que la historia del cine puede dividirse limpiamente entre dilucidar «qué ocurrió» por una parte y «cuáles fueron las causas» por otra. Las dos cuestiones son necesariamente parte de la misma empresa. El modelo explicativo que se está utilizando en la narración de los acontecimientos históricos relacionados con el cine puede ser implícito y por tanto difícil de especificar con precisión, pero la misma selección de qué sucesos son dignos de contarse y la ordenación de dichos sucesos en una secuencia narrativa son actos de interpretación.

Lectura de las historias cinematográficas

Convertirse en un lector de obras históricas con juicio crítico es en primer lugar un asunto de actitud y expectativas. El historiador cinematográfico no está presentando la única e indiscutible interpretación de los hechos, sino una argumentación acerca del modo en que un acontecimiento *pudo* haber ocurrido y las *posibles* consecuencias que se produjeron a partir del mismo. Cada vez que cogemos un trabajo de historia del cine, en realidad le estamos pidiendo al autor que nos convenza de la validez de su argumentación. Luego, en tanto que lectores debemos abordar la obra no como receptores pasivos sino como interrogadores escépticos, persuadidos por la interpretación del autor sólo después de un escrutinio exhaustivo de sus méritos.

Una lectura histórica provechosa debe hacerse de forma minuciosa. En particular al leer investigaciones históricas sobre el cine, a veces es necesario «desnarrativizar» la obra, separar las hebras de la historia y ver si el estudio tiene sentido histórico y lógico además de narrativo. La narrativa no es el único modo de explicación histórica del cine, ni siquiera tiene por qué ser necesariamente el más apropiado. La principal preocupación del modo narrativo —¿al fin y al cabo, qué ocurrió?— tiene que acentuar necesariamente una serie limitada de personajes y sucesos a lo largo de su desarrollo en el tiempo y puede restringir la consideración de las complejidades del fenómeno histórico.

Durante muchos años los científicos sociales y físicos han utilizado un formato no narrativo para la presentación de sus investigaciones; formato que también puede encontrarse en la presentación de algunas obras primarias de investigación histórica. Básicamente, este formato incluye 1) presentación del problema investigado, 2) revisión de la bibliografía pertinente relativa a dicho problema, 3) planteamiento de la pregunta de investigación respondida o hipótesis probada, 4) estudio del método utilizado, 5) presen-

tación de los datos generados por el estudio, 6) conclusiones derivadas de los datos, y 7) sugerencias para investigaciones en mayor profundidad que hayan surgido del estudio. Este modo no narrativo de escritura histórica deja al descubierto la naturaleza y extensión de la investigación preliminar llevada a cabo como preparación para una investigación específica, el método empleado en dicha investigación, las fuentes utilizadas, y la validez de las conclusiones basadas en estas fuentes. En lugar de presentar la historia como un relato a narrar conocido de antemano y cerrado, revela la historia como un proceso continuo de planteamiento de preguntas, recogida de datos, elaboración de teorías y argumentación.

La lectura como interrogatorio

En resumen, para sacar el mayor partido posible a la lectura de la historia del cine hay que plantear las preguntas adecuadas. A continuación hay algunas preguntas que se le podrían plantear a cualquier trabajo histórico:

1. *¿Hasta qué punto define el autor la naturaleza y ámbito del estudio?* Toda obra histórica trata «acerca» de algo, y ningún estudio puede ocuparse de todo. El tema de la obra debe estar definido de tal manera que el lector conozca el proyecto específico que se está llevando a cabo y las preguntas históricas que están planteándose. Asimismo, el lector tiene derecho a preguntar por qué razón se han decidido ciertos límites, en particular los cronológicos y geográficos. Cada rama de la investigación histórica debe hacer frente al tema de la división de la historia en unidades temporales más pequeñas: eras, épocas, periodos o edades. Según la costumbre occidental, el tiempo se divide en años, décadas y siglos, pero para la mayoría de los propósitos históricos estas divisiones son arbitrarias.

Los fenómenos históricos no suelen coincidir convenientemente con una fracción de tiempo de diez o cien años. Una obra titulada «El cine norteamericano de los años veinte», por ejemplo, debe demostrar que hay alguna razón de peso para comenzar la investigación en 1920 y acabarla en 1930, en lugar de, digamos, 1914 y 1927. De hecho, estas últimas fechas son mucho más defendibles ya que señalan un «periodo» mucho más claro en la historia del cine norteamericano. La primera guerra mundial, que tuvo un tremendo impacto en la industria cinematográfica norteamericana, empezó en 1914. Este año también señala de un modo aproximado el establecimiento del largometraje como estándar para la industria. El año 1927 marca el comienzo del fin de la era del cine mudo con el éxito comercial del largometraje sonoro. Además, un segmento de tiempo importante con respecto a un aspecto de la historia del cine puede no serlo tanto con respecto

a otro. Por ejemplo, 1927 es a todas luces una línea divisoria en la historia tecnológica del cine en los Estados Unidos. En términos de representación de temas sociales, no obstante, los filmes de 1926 tienen más en común con las películas sonoras de principios de los años treinta que estas últimas con las películas que se hicieron después de 1934, año en que la Production Code Administration empezó a imponer la autocensura de un modo más rígido.

2. *¿Cómo analiza el historiador el cambio histórico y en qué presunciones se basan estas explicaciones?* Todos los historiadores explican el cambio de algún modo y habitualmente los argumentos de una obra en particular siguen un mismo patrón. Sea cual sea el modelo sobre el que trabaja el historiador, las explicaciones del cambio histórico se basarán en ciertas presunciones. Por poner un ejemplo, que trataremos con mayor profundidad en el capítulo 7, el pionero de la historia social del cine, Siegfried Kracauer, argumenta que los cambios de estilo y contenido de las películas alemanas entre 1919 y 1933 fueron el resultado de cambios en la disposición psicológica de los alemanes. A medida que las esperanzas y los miedos alemanes se fueron modulando durante este turbulento periodo, las películas cambiaron para reflejar «aquellos estratos más profundos de la mentalidad colectiva que se extendían más o menos bajo las dimensiones de la consciencia».[6] Dos de las muchas presunciones implícitas en esta tesis son 1) la afirmación de que los grupos de personas tienen una «mentalidad colectiva» y 2) que los historiadores pueden identificar las esperanzas y miedos de toda una nación y por tanto hablar de «los alemanes» de un modo significativo. Hay que reconocer que Kracauer muestra su método de un modo bastante explícito. En la mayoría de las historias del cine los mecanismos explicativos que se están utilizando no se presentan tan directamente y el lector perspicaz debe esforzarse para localizarlos.

3. *¿Cómo analiza el historiador la estasis histórica y en qué presunciones se basan estas explicaciones?* Los importantes cambios que han ocurrido en el cine desde su desarrollo inicial a finales del siglo XIX encubren el hecho de que ciertos aspectos de la historia del cine se han resistido duramente al cambio durante largos periodos. Del mismo modo que el historiador está obligado a analizar el cambio, también debe estudiar por qué las cosas no cambian. La explicación de la estasis es una cuestión particular si se adopta el enfoque sistemático del cine descrito en los capítulos anteriores. Suponiendo que el cine es una entidad compleja compuesta de elementos interactivos, ¿cómo se puede dar razón del cambio en un elemento y de la estasis en otros, cuando lógicamente cabría esperar que si se produce un cambio en una parte del sistema, el resto del sistema quedaría altera-

do como consecuencia? Podría ser que, de hecho, se produjeron cambios en otros elementos del sistema que no se aprecian en una investigación superficial. También podría ser que el ritmo de cambio es diferente de unos a otros elementos del sistema, que los elementos no están directamente conectados entre ellos sino que presentan diferencias en lo que a su desarrollo histórico respecta. O también podría darse el caso de que ciertos elementos del sistema cinematográfico son capaces de «absorber» las consecuencias de los cambios en otros. Por ejemplo, David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson argumentan que a pesar de que, en cierto modo, el estilo de las películas de Hollywood fue modificado entre 1920 y 1960, no ha sufrido un cambio drástico, a pesar de los cambios en tecnología fílmica, público y estructura económica.[7] Éstos y otros historiadores cinematográficos están actualmente llevando a cabo un análisis de este aparente equilibrio histórico opuesto al cambio significativo.

4. *¿Tiene sentido lógico la presentación que hace el historiador de conclusiones y generalizaciones?* La historia es una forma de argumentación. Reivindica una opinión y apoya esta reivindicación sobre una razón o razones. Cada vez que en una argumentación aparecen las palabras *por lo tanto, es por eso que, de este modo* o *por consiguiente*, su autor está sacando una conclusión basada en razones ofrecidas previamente. Como el filósofo Monroe Beardsley ha señalado, «cuando se nos pide que aceptemos una afirmación porque ya hemos aceptado otra afirmación —cuando, en realidad, alguien está tratando de convencernos de algo— siempre debemos plantear la cuestión, *¿debería convencernos esta razón?*»[8] (*cursiva* en el texto). Como ya hemos señalado anteriormente, a menudo resulta difícil ver la relación entre las generalizaciones y las pruebas en las investigaciones históricas del cine debido a la escasez de documentación; no obstante, en muchos casos el lector puede preguntar si cierta conclusión es o no una consecuencia lógica de la conclusión presentada previamente. Otro modo de plantear esta cuestión es: ¿se puede extraer a partir del mismo material una conclusión alternativa que también resulte lógica?

5. *¿Cuáles son las fuentes de datos utilizadas para la investigación?* Por desgracia, hoy en día esta cuestión se aplica más a investigaciones publicadas en forma de un único libro con ámbitos restringidos y a artículos periodísticos que a la mayor parte de las historias cinematográficas, ya que muchas de éstas no citan las fuentes utilizadas como base para una generalización en particular. Los historiadores suelen discriminar entre fuentes *primarias* y *secundarias*. Se consideran fuentes primarias aquellas producidas como parte o resultado del acontecimiento estudiado; las fuentes secundarias son comentarios acerca del mismo o informes posteriores de dicho acon-

tecimiento. Tal distinción resulta útil, pero no debería ocultarnos el hecho de que ni siquiera la evidencia más «primaria» llega al historiador en estado «puro». Toda nuestra información acerca del pasado está filtrada o mediada de diversas formas, obviamente por el paso del tiempo y normalmente por la consciencia de alguien. El lector tiene derecho a esperar que el historiador haya utilizado las «mejores» fuentes de datos o las menos mediadas a su disposición, y además, a que haya aportado todos los datos disponibles y relevantes acerca de la investigación que le ocupa. A menudo al lector le resulta difícil determinar si en una relación concreta se han utilizado o no las «mejores evidencias», pero un examen minucioso de las fuentes de datos que se citan ayuda a comparar investigaciones históricas.[9]

La constante reiteración de la teoría del ahuyentador ofrece un buen ejemplo de por qué resulta peligroso aceptar conclusiones sin ninguna base concreta en las historias del cine. La inmensa mayoría de los historiadores cinematográficos norteamericanos argumentan que a pesar de que las películas eran un entretenimiento popular en los teatros de vodevil cuando fueron presentadas en 1896, el público se cansó muy pronto de ver simples filmes de objetos en movimiento. En tan sólo algunos años, se afirma, el público se había aburrido hasta tal punto de las películas presentadas en los teatros de vodevil que el principal uso de los filmes pasó a ser el de «ahuyentador»: un número tan aburrido que hacía que el público abandonara el teatro al final del programa. A pesar del hecho de que este argumento aparece en las historias del cine desde los años veinte hasta el presente, no hay pruebas fehacientes que lo corroboren, y más que aclarar enturbia los primeros problemas de la exhibición cinematográfica. Un estudio exhaustivo de informes llevados a cabo por encargados de teatros de vodevil así como de la prensa teatral de la época revela que mientras la novedad del cine pasó después de algunos meses, las películas nunca se hundieron hasta un nivel de desprecio generalizado. De hecho, cuando se podían hacer películas de sucesos de actualidad destacables, se presentaban los filmes como cabeza de cartel. Esta simplista generalización histórica ha circulado durante medio siglo debido a la confianza que las investigaciones cinematográficas tienen en otras investigaciones cinematográficas.

6. *¿Apoya la evidencia citada la interpretación que se presenta?* Como sabe cualquiera que haya llevado a cabo una investigación, la inclusión de una referencia a una prueba o una nota a pie de página no otorga automáticamente credibilidad a un argumento histórico. Como dice el historiador David Fischer, «(...) cada hecho en la historia es una respuesta a una pregunta y una evidencia que resulta útil y verdadera y suficiente para responder a la pregunta B puede ser falsa e inútil como respuesta a la pregunta A. Un historiador no puede limitarse a explicar los hechos de un modo ade-

cuado. Él [o ella], tiene que explicar los hechos apropiados de un modo adecuado».[10] Por ejemplo, en su libro, *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, Michael Chanan cita los recuerdos de un antiguo exhibidor cinematográfico en los *music halls* ingleses como apoyo a su afirmación de que algunos artistas tomaron a mal la intrusión de una novedad mecánica en los escenarios del *music hall*:

> En aquella época (...) proyectábamos [películas] desde detrás de un pantalla transparente (...) que estaba totalmente empapada de agua y glicerina. (...) Recuerdo que (...) Marie Lloyd [una popular artista de variedades], que actuaba después de nosotros, me regañó severamente porque dejamos el escenario muy mojado, ante lo que ella protestó de un modo muy enérgico, en particular en lo que se refiere al lenguaje utilizado.

Chanan añade a esto: «Cabe destacar, de paso, que en sólo dos años el cine había alcanzado un lugar por encima de los artistas más importantes».[11] Chanan podría utilizar este recuerdo para respaldar 1) que las películas se exhibían en *music halls*, 2) que en algunos *music halls* se proyectaban a través de pantallas translúcidas y 3) que al menos una artista de *music hall* se ofendió al tener que actuar después de un filme debido al desaguisado que producía su exhibición al ser proyectado de este modo. Hay que apreciar, sin embargo, que no hay justificación alguna para el uso que Chanan hace de esta referencia, que «en sólo dos años [el cine] había alcanzado un lugar en el cartel por encima de los artistas más importantes». Esta cita indica que, al menos en esta ocasión, las películas precedían directamente a Marie Lloyd *en el programa*, pero en modo alguno indica la relativa importancia programática de las películas, su *lugar en el cartel*. En realidad, el *music hall*, como el vodevil norteamericano, no ordenaba los números en orden ascendente de importancia o popularidad en el programa, aunque la «estrella» solía aparecer hacia el final del programa o en último lugar. La popularidad o importancia de las películas en el *music hall* de esta época no se puede deducir a partir de la evidencia que cita Chanan.

Evidentemente, en la anterior lista de preguntas falta una que planteamos en el capítulo 1: ¿en qué medida condiciona la cultura del historiador y su lugar dentro de la misma la redacción de un trabajo histórico sobre el cine? Hemos dejado esta pregunta para el final por dos razones. En primer lugar las preguntas que ya hemos tratado en este capítulo, incluyendo las que se ocupan de las historias narrativas, suelen poder responderse a través de un examen del trabajo en sí. Una lectura minuciosa puede ser de gran ayuda para descubrir cómo un historiador ha utilizado las pruebas de que dispone, qué mecanismos considera que están en funcionamiento y la orientación filosófica del trabajo. La relación del historiador cinematográ-

fico con su cultura, por otra parte, conduce necesariamente al lector fuera de la obra. Además, el examen del papel de la cultura en la elaboración de la historia del cine es más complejo. La cultura influye en la elaboración de la historia del cine no sólo a nivel de articulación de posiciones sino también en lo que se refiere a presunciones, énfasis y omisiones. El ejemplo que viene a continuación muestra el modo en que se pueden «abrir» dos influyentes obras históricas sobre el cine para leer sus determinaciones culturales.

Estudio de un caso: los primeros historiadores norteamericanos del cine

La historia de la redacción de la historia del cine en los Estados Unidos empezó con dos trabajos: *Theatre of Science* (1914) de Robert Grau y *A Million and One Nights* (1926) de Terry Ramsaye. Estos trabajos siguen interesándonos hoy en día no sólo porque fueron los «primeros» sino porque las historias cinematográficas subsiguientes se han basado en ellos en gran medida para la elaboración de sus análisis de los orígenes y primeros desarrollos del cine norteamericano. Grau y Ramsaye no sólo establecieron los «hechos» importantes de la historia del cine, sino que por medio de lo que decidieron incluir *y* excluir, y del énfasis que pusieron en ciertos acontecimientos, películas y personas, ayudaron a determinar el ámbito de la historia del cine para los historiadores que escribirían más tarde.

Lo que Grau y Ramsaye consideraron que constituía la historia del cine estuvo influido por los contextos históricos en que cada uno de sus trabajos fue escrito y publicado. Leer a cualquiera de estos dos historiadores hoy en día es leer un trabajo arrancado de una serie de circunstancias históricas y torpemente plantado en las nuestras. Aquí intentaremos poner en práctica una «arqueología» de los contextos en los que emergen estos dos trabajos, tomando prestados un término y un enfoque del historiador francés Michel Foucault.[12] Más concretamente, situaremos estos dos trabajos en contextos discursivos más amplios: en el conjunto de pensamiento y escritura (el discurso) sobre los temas de los que Grau y Ramsaye se ocuparon en sus historias.

En la época en que escribieron, Grau y Ramsaye no conocían ninguna otra historia del cine con la que pudieran relacionar sus esfuerzos (excepto que Ramsaye, trabajando unos años más tarde, tenía a Grau). De un modo similar, sus lectores no recibieron estos trabajos como historias del cine, una especie de discurso con el que nunca se habían encontrado, sino como obras sobre el negocio del espectáculo, arte, tecnología y éxito. Por tanto, *Theatre of Science* y *A Million and One Nights* se produjeron y consumieron en el espacio discursivo creado por estos tópicos. La historia del cine era, tan-

to para sus autores como para sus lectores, el punto de convergencia de estos discursos tradicionales. También hay que tener en cuenta las circunstancias que rodean la publicación de estos libros, ya que el contexto económico de edición tuvo mucho que ver con el modo en que estos trabajos fueron escritos y presentados al público.

Visión de conjunto

Antes de escribir sobre el cine Robert Grau había sido un agente teatral y un representante personal de estrellas del teatro y la ópera. En 1910 se dedicó al periodismo independiente, produciendo artículos acerca de diversos aspectos del negocio del espectáculo tanto para la prensa de esta industria como para publicaciones de ámbito general. En un año, 1915, Grau afirmó haber publicado quinientos artículos.[13]

En *Theatre of Science* Grau se centró en las contribuciones individuales al «progreso general del cine». Incluyó en esta categoría a los inventores del aparato cinematográfico en sí, realizadores, actores y guionistas, y en especial a los empresarios cinematográficos. Muchos de los capítulos son perfiles de personalidades e historias personales. Descubrimos que el éxito de Marcus Loew podía atribuirse a una «personalidad dominante pero congraciadora» y que David Horsley ascendió hasta un lugar prominente en la producción cinematográfica gracias a «una persistencia inexorable para sobreponerse a infinidad de decepciones».[14] Este libro está plagado de fragmentos de cartas que estos personajes escribieron a Grau, en las que detallaban sus logros.

Esencialmente, *Theatre of Science* nos presenta la historia como el resultado de trabajos hercúleos llevados a cabo por individuos sobresalientes. Para Grau, la historia del cine era la progresión inevitable hacia la perfección del arte cinematográfico, guiada de una etapa de su desarrollo a la siguiente por unas pocas personas que supieron prever que el cine llegaría a eclipsar el escenario como medio de comunicación dramático, un conocimiento intuitivo del gusto del público y la perseverancia para llevar sus proyectos a buen puerto. En la versión de Grau sus esfuerzos eran invariablemente recompensados con el éxito económico.

Mientras que los rasgos de personalidad tienen un lugar prominente en el análisis de Grau de la progresión de la historia cinematográfica, los atributos negativos como avaricia, codicia, engaño o egoísmo son casi inexistentes en sus descripciones de los genios de la historia del cine. En la época en que Grau escribió su obra, la industria del cine estaba inmersa en un amargo y prolongado enfrentamiento económico entre la Motion Picture Patents Company, las compañías de la vieja guardia encabezadas por

Edison y la Biograph, y los «independientes», una variedad de productores, distribuidores y exhibidores, dirigidos por Carl Laemmle y William Fox. Grau se negó a tomar partido en este tema crucial o a juzgar los motivos de ninguno de los dos grupos. Todos los contendientes, afirmó, llevaban a cabo «un trabajo constructivo como pioneros en el desarrollo del cine».[15]

Terry Ramsaye empezó su vida profesional como periodista. Cuando en 1914 fue publicado *Theatre of Science* de Grau, Ramsaye era un editor de historias por entregas para el *Chicago Tribune*. Entre 1915 y 1917 Ramsaye trabajó como director de publicidad en la Mutual Film Company, la primera de una serie de posiciones de este tipo que ocuparía en diversas compañías cinematográficas. En 1921, por orden del editor James Quirk, Ramsaye inició una extensa serie de artículos históricos acerca del cine para la revista *Photoplay*. Estos artículos, revisados y ampliados, fueron publicados por Simon and Schuster en 1926 bajo el título de *A Million and One Nights*.

En el prefacio de su libro, Ramsaye afirmó haber guardado una objetividad rigurosa: «En el ámbito del cine no tengo amistades ni enemistades de peso suficiente para influir en la relación de esta historia». Su postura era la de un periodista; su objetivo consistía en «cubrir el nacimiento de un nuevo arte: el cine».[16] A diferencia de Grau, Ramsaye se tomó un gran trabajo para buscar tanto el testimonio de individuos importantes como pruebas documentales: correspondencia personal, registros corporativos y casos llevados a juicio. Ramsaye tomó su título de la historia de Scherezade, la doncella de la leyenda árabe que noche tras noche retrasaba su propia ejecución seduciendo al rey con una historia diferente. Como ella, Ramsaye es un narrador, ya que los ochenta y un capítulos de su libro cuentan «historias», que en conjunto conforman la historia del cine en los Estados Unidos.

Los héroes de sus narraciones son en su mayor parte gigantes de la tecnología y la industria: Eadweard Muybrigde, E. J. Marey, Thomas Armat, Jesse Lasky, Carl Laemmle, William Fox y especialmente Thomas Edison. La guarda del libro contiene su aprobación y su firma; la portada lleva su retrato. El capítulo sobre los primeros experimentos de Edison con las películas se titula «En la casa del mago». Edison emerge del trabajo de Ramsaye como el personaje más brillante de su época, un inventor incansable que finalmente se percató de lo que la gente deseaba: películas. Ramsaye incluso secundó la insistencia de Edison (denegada numerosas veces a partir de entonces desde el punto de vista legal) de que los derechos de explotación del cine eran suyos y sólo suyos.[17] Ramsaye, como Grau, se sumó a lo que se ha dado en llamar la teoría del «gran hombre» en la historia: la creencia de que la historia se «hace» por medio de los actos inspirados de indivi-

duos sobresalientes, cuyo genio trasciende las restricciones habituales del contexto histórico.

Para Ramsaye, la importancia histórica del cine reside en que es una manifestación artística única y nueva: «Por primera vez en la historia del mundo (...) una manifestación artística ha brotado, crecido y florecido en un tiempo tan escaso como para que una persona pueda ver todo el proceso». Además, Ramsaye considera que la historia de las películas como arte y su historia como producto industrial son aspectos de la misma historia: «Todo arte y toda industria son productos de las mismas fuerzas». Esta conjunción de arte, industria y tecnología en un solo fenómeno ayuda a explicar el hecho de que a pesar de anunciar su libro como la historia de un arte, Ramsaye dedica 300 de las 833 páginas de su libro al estudio de la historia de la tecnología cinematográfica anterior a 1896.

Hay diferencias entre estos dos trabajos. Ramsaye es más exhaustivo. Grau afirma al principio de su *Theatre of Science* que pasará por alto los aspectos mejor conocidos de la historia del cine para arrojar luz sobre otros aspectos que también deben destacarse. No obstante, ambos comparten algunas ideas básicas acerca de la naturaleza y la historia del cine:

1. Las historias estética, tecnológica e industrial del cine no se ven como cuestiones separadas sino como partes inseparables del mismo fenómeno. Por tanto, inventor, empresario y realizador reciben el mismo trato.
2. El cine es en primer lugar una manifestación artística popular y la calidad estética de una película en concreto se ve de un modo directamente proporcional al de su aceptación entre el público.
3. La historia del cine es el relato de un progreso constante e inevitable hacia la perfección estética y tecnológica.
4. Este progreso se alcanza a través de los descubrimientos e innovaciones de individuos sobresalientes.
5. Esta concentración en los «grandes hombres» excluye otros factores causales (económicos, sociales, estéticos) de sus interpretaciones de la historia del cine.

La historia del cine y el discurso popular sobre la tecnología

La inclusión de estas obras históricas sobre el cine en un contexto más amplio puede partir del examen del discurso general sobre tecnología a finales del siglo XIX y principios del XX. Este discurso se caracteriza por la idolatría a la máquina y la creencia en que las maravillas que podían alcanzarse a través de la tecnología eran ilimitadas. En 1900 el ferrocarril, las piezas intercambiables y los desarrollos en la comunicación habían ayu-

dado a transformar la sociedad norteamericana de agrícola en industrial. A pesar de graves crisis financieras (el pánico de 1863 y la recesión de 1893), el trastorno social y las violentas disputas laborales (la revuelta de Haymarket y la huelga de Pullman, por citar dos), la máquina era admirada y venerada. Rara vez se consideraba que la raíz del trauma social era el cambio tecnológico. Con mucha mayor frecuencia se veía como una solución a problemas sociales, económicos y morales. El discurso popular sobre la tecnología, dice el historiador John Kasson, demuestra el convencimiento de que «el curso de la tecnología era el de (...) hacer realidad una civilización mundial de trabajo reducido y ocio enriquecido, salud y longevidad, abundancia, paz y hermandad humana». La «paradoja dominante» en esta época, dice, era un consistente discurso laudativo de la tecnología en una época de constantes desórdenes sociales.[18]

Aparecieron publicaciones populares como *Scientific American* para ofrecer una crónica del progreso tecnológico. Elaboradas exposiciones permitieron que el público quedara boquiabierto ante las maravillas más recientes de la época de la máquina. Teniendo en cuenta este contexto discursivo, no es de extrañar que hicieran de la tecnología una parte central de la historia del cine. Ninguno de ellos vio nada incongruente en que una obra de arte (una película) emanase de una máquina. Consideraron al inventor como un artista y al invento como un productor de arte. Ni siquiera el descarado atractivo para el gusto popular (Ramsaye lo denominó gusto «adolescente») les pareció inconsistente con el papel del cine como *la* manifestación artística del siglo XX. Su visión de la tecnología cinematográfica como arte democrático —el «Teatro de la ciencia», lo llama Grau— es una expresión de la estética del progreso tecnológico que puede encontrarse en el discurso popular más general de la época. Aquí nos encontramos con que la máquina se ve no sólo como un medio muy útil para la resolución de problemas sino, literalmente, como una maravilla que contemplar, un experiencia estética. Como dijo *Scientific American* en 1849, «los inventos son la poesía de la ciencia física y los inventores son poetas».[19] La visión del siglo XIX de la máquina como arte ganó fuerza a causa de la desconfianza norteamericana de las «bellas artes», que en el discurso popular eran vistas como europeas (y, por tanto, antinorteamericanas), elitistas y carentes de valor práctico. Un inmenso motor de vapor podía inducir al arrobamiento estético, pero además *hacía algo*; movía otras máquinas, daba puestos de trabajo y producía bienes y servicios. Para Ramsaye, la tecnología cinematográfica toma el viejo sueño de las bellas artes —la reproducción exacta de la naturaleza— y lo convierte en realidad con una perfección mayor que la del pintor más instruido. Después, esta misma tecnología hace que este milagro estético sea accesible para millones de personas simultáneamente, al tiempo que preserva esa experiencia para el porvenir. El inventor se convierte en el artista del siglo XX.

Para la época en que Grau y Ramsaye escribieron sus historias del cine, los relatos populares del progreso tecnológico encajaban en un patrón establecido. Se consideraba que cada nuevo invento elevaba a la sociedad un peldaño más en la escalera del progreso tecnológico. El «nuevo» invento tenía que ser mayor, más complejo, más imponente que sus predecesores. El tratamiento que Grau y Ramsaye dieron al arte cinematográfico encajaba a la perfección en este esquema ascendente del progreso tecnológico. Acerca de la exhibición del vitascopio en el Koster and Bial's Music Hall, Ramsaye informó, «el mundo del espectáculo estaba en vilo a causa de las especulaciones acerca de este invento».

No obstante, viendo la introducción del cine en la última década del siglo pasado desde la perspectiva de diez o veinte años después, ambos escritores apreciaron que el éxito inicial de las películas proyectadas era meramente la etapa embrionaria del progreso de este medio. En los primeros años en que las películas se utilizaban en los teatros de vodevil, los realizadores habían desarrollado un repertorio de temas que resultaban atractivos según los diferentes intereses del público. A la audiencia le gustaba ver filmes de actores de vodevil, viñetas de obras de teatro, películas sobre viajes, retratos cinematográficos de líderes políticos y «películas caseras» de sus propios pueblos y ciudades. Para Grau y Ramsaye, no obstante, estos temas documentales eran simplistas y primitivos. Siguiendo una breve ráfaga de interés, argumentó Ramsaye, las películas declinaron hasta la categoría de «ahuyentador».[20]

Ramsaye y Grau buscaron películas nuevas y mejoradas con «el potencial de convertirse en arte sobre la pantalla» para revitalizar el medio y nuevos artistas para añadir pigmento cinematográfico al lienzo. Encontraron el héroe estético que buscaban en Georges Méliès, un mago francés convertido en realizador. Méliès se especializó en filmes con trucos muy elaborados en los que diablos, brujas, criaturas imaginarias y jovencitas escasamente vestidas levitaban, se multiplicaban y después desaparecían en nubes de humo. Méliès utilizó tanto la tecnología de la escena como la del cine para lograr sus misteriosos efectos. Para Ramsaye, las películas de Méliès representaban un hito en el camino del progreso cinematográfico porque este realizador explotaba las capacidades tecnológicas del cine:

> En sus esfuerzos para dejar perplejo y asombrar a su público, Méliès desarrolló el fundido en negro, el fundido encadenado, la sobreimpresión y otros recursos que, desde entonces, se han convertido en lugares comunes de la utilización de la cámara. (...) Por primera vez estaban surgiendo ideas para el manejo de la cámara más como instrumento de expresión que como mero mecanismo de registro.[21]

Mientras que, para Ramsaye, Méliès representaba un avance tecnoestético, su trabajo seguía teniendo un grave defecto. No podía seguir evolucio-

nando debido a su adherencia a las convenciones estéticas derivadas de un teatro escasamente tecnificado. Méliès sólo utilizaba el montaje para unir largos segmentos de película. El espacio de una película de Méliès era el de un escenario en el que los personajes entraban por los lados, observado desde una cámara colocada en la posición de un espectador que estuviera sentado en la cuarta fila. Cuando hacía falta que un truco se viera más de cerca, Méliès movía sus figuras hacia la cámara, en vez de adelantar la misma. En *Marvellous Méliès*, Paul Hammond ha afirmado que, teniendo en cuenta los efectos que Méliès quería conseguir en sus películas, el montaje narrativo y otros recursos habrían sido innecesarios, incluso contraproducentes.[22]

Para Ramsaye, el progreso cinematográfico requería otro innovador, esta vez en la persona de Edwin S. Porter, el empleado de Edison que dirigió *Asalto y robo al tren* (The Great Train Robbery, 1903) y *Salvamento en un incendio*. Lo que hizo Porter para convertirse en un héroe cinematográfico a ojos de Ramsaye fue, no sólo contar una historia en la pantalla, sino convertir un recurso cinematográfico, el montaje, en una parte central del proceso de narración cinematográfica. *Salvamento en un incendio* de Porter era, para Ramsaye, una «obra maestra arrebatadora (...) [que] barrió la industria cinematográfica». El siguiente filme narrativo de Porter, *Asalto y robo al tren*, confirmó su estatus de pionero convirtiéndose en un «éxito arrasador en taquilla».[23] Como ha indicado Charles Musser, las estrategias de montaje de las películas de Porter miran tanto hacia atrás, a las convenciones de la linterna mágica, como hacia adelante, a las técnicas posteriores de Hollywood. Para Ramsaye, no obstante, la obra de Porter fue un paso de gigante hacia la perfección cinematográfica.

Tecnología y éxito

Además de ser un fenómeno estético y una prueba del firme progreso de los Estados Unidos hacia la perfección política, social y económica, la tecnología también juega un papel central en el discurso público sobre el éxito financiero durante la primera parte del siglo XX. Como ha señalado John Cawelti en su libro *Apostles of the Self-Made Man*, uno de los aspectos de que se jactaban los norteamericanos era de que los Estados Unidos conformaban la «tierra de las oportunidades» donde cualquier niño podía crecer y progresar hasta convertirse en presidente del país o en director de una gran corporación. La máxima expresión del éxito era el empresario que alcanzaba el éxito económico aprovechando las oportunidades que brindaba la época industrial.

Los empresarios con éxito eran una especie de aristocracia norteamericana, una élite que no estaba basada en la riqueza heredada sino en una combinación de los valores tradicionales (frugalidad, trabajo duro y devoción) y los que requería el mundo competitivo de la industria (confianza en uno mismo, iniciativa y determinación). El empresario en busca de éxito, dice Cawelti, era considerado en el discurso de la época como «el ingrediente indispensable para el progreso humano».[24] La tecnología empezó a verse en este contexto como un camino importante para el éxito financiero. En la época de la máquina, ¿no es indudable que el inventor de una máquina mejor sería recompensado con el éxito? El aluvión de patentes cursadas en las décadas en torno al cambio de siglo prueba la creencia de miles de norteamericanos de que los inventos eran la clave del éxito.

El mayor ejemplo del éxito logrado a través de los inventos era, claro está, Thomas Edison. Para cuando Grau y Ramsaye se pusieron a escribir sus obras, Edison había sido durante décadas el norteamericano más célebre de su época. La imagen pública de Edison era la del genio inextinguible, cuya conducta seguía siendo la del tipo campechano del medio oeste norteamericano. Los suyos eran inventos prácticos en los que la clase media podía ver una aplicación inmediata y beneficiosa: la luz eléctrica, el fonógrafo, el mimeógrafo, la cinta de cotizaciones y, claro está, la cámara cinematográfica. Su productividad motivó la noción de que tenía una capacidad inventiva ilimitada. Daba la impresión de que Edison estaba empujando a Norteamérica hacia la utopía tecnológica sin ayuda de nadie. Entre 1880 y 1920 no había ninguna personalidad internacional que fuera tan conocida y venerada. Fue felicitado por todos los presidentes estadounidenses desde Hayes a Coolidge y recibido por monarcas y jefes de Estado europeos. Ganó todo galardón y medalla científicos otorgados por aquel entonces. Un individuo en Carolina del Norte apostó con un amigo a que una carta que llevara un retrato de Edison como toda dirección le sería entregada a este personaje. Y así ocurrió.

No obstante, había varios aspectos de la personalidad y las actividades de Edison que brillaban por su ausencia en la imagen que de él ofrecía el discurso público. A pesar de las inmensas cantidades de dinero que generaba el laboratorio de Edison gracias a sus inventos, sus trabajadores recibían unos sueldos muy bajos. Cuando necesitaba personal con preparación universitaria, lo buscaba entre inmigrantes recién llegados que aceptaban de buen grado un sueldo inferior al de la media. La idea de un sindicato organizado constituía tal anatema para Edison que cuando en 1903 sus trabajadores hicieron una huelga reclamando salarios más altos, contrató a detectives Pinkerton para boicotear la huelga. Las instalaciones de Edison en West Orange (Nueva Jersey) y sus alrededores producían tal cantidad de polución que en 1889 asociaciones cívicas consiguieron reunir 1.500 firmas para

cursar una protesta. Edison contrató a un detective privado para sobornar a los funcionarios públicos de modo que los impuestos que tenía que pagar por sus propiedades quedaran reducidos a una fracción de su valor estimado.[25]

Mientras que Grau llevó a cabo un tratamiento de Edison laudatorio pero precavido, Ramsaye perpetuó y amplió la imagen popular de Edison como un mago de la tecnología bondadoso y llano. Su ensalzamiento de Edison tenía varios propósitos. En primer lugar, Edison constituía para Ramsaye un «gran hombre» a quien se le podía atribuir el origen de la moderna tecnología cinematográfica. Desde luego, el «nacimiento» del cine era una buena señal si su padre era nada menos que el inventor más respetado de su época. En segundo lugar, la participación de Edison en la invención del cine enlazaba las películas con la tradición del progreso tecnológico norteamericano. La conexión de las películas con Edison asociaba las películas con sus otros inventos, en particular el fonógrafo y la luz eléctrica, que eran considerados como beneficiosos para toda la especie humana. Debido a la imagen pública de Edison como un joven granjero autodidacta, la elevación de Edison al estatus de padre del cine convertía a esta manifestación artística en un producto democrático de la tecnología norteamericana. «A cada proyector, proyecto cinematográfico, personalidad de la pantalla, estrella del celuloide o magnate, se le puede seguir la pista hasta encontrar alguna conexión con la pequeña caja negra que Edison bautizó como cinetoscopio», escribió Ramsaye. «Éste es uno de los hechos innegables de la historia del cine.»[26]

En *A Million and One Nights*, el papel de Edison es muy superior al del personaje histórico cuyas actividades relata Ramsaye. Edison y su imagen pública ayudaron a vender el libro así como a conseguir material de contenido. Como ya hemos dicho, la aprobación de Edison adornaba la guarda y su retrato aparecía en la portada. Sin embargo, su implicación en el proyecto no acabó allí. La primera edición, publicada por Simon and Schuster, se limitó a algunos cientos de copias, cada una de las cuales estaba firmada no sólo por Ramsaye sino también por el mismo Edison. Ya en 1921, cinco años antes de su publicación, Ramsaye pidió a Edison que revisase el borrador de su manuscrito e hiciera comentarios adicionales. Según Ramsaye, el autor se basó en gran medida en estas notas y en las respuestas de Edison a las cartas de petición de informes.[27]

Estudios recientes indican que el papel de Edison en la invención de la tecnología cinematográfica fue mucho más limitado de lo que Grau y Ramsaye afirmaban. En *The Edison Motion Picture Myth*, Gordon Hendricks arguyó con gran persuasión que Edison tuvo relativamente muy poco que ver con el invento del cinetógrafo, la primera cámara cinematográfica, patentada en 1891. La mayor parte del trabajo fue realizado por un asistente

de Edison, W. K. L. Dickson. El primer proyector cinematográfico utilizado con éxito en los Estados Unidos fue inventado por dos hombres de Washington, Thomas Armat y Francis Jenkins. Les convencieron para que permitieran que su artilugio fuera manufacturado y comercializado con el nombre de Edison debido a la enorme publicidad que esto suponía. Aun así, cuando el 3 de abril de 1896 el vitascopio, como se le denominó, se presentó ante la prensa, en los laboratorios Edison, éste pregonó el dispositivo como propio. En el programa del Koster and Bial's para el debut del 23 de abril, anunciaron el vitascopio como «la maravilla más reciente de Thomas A. Edison». Los propios documentos de Edison demuestran que, en realidad, tenía muy poco interés por las películas, ya fuera como invento o como empresa financiera, y estaba más interesado en otros proyectos más lucrativos.

La historia del cine y las publicaciones de suscripción

Estas revelaciones no significan que Ramsaye sea culpable de algún tipo de violación de la ética histórica en relación con Edison o que su tratamiento de dicho personaje fuera una tergiversación o distorsión intencionada de los hechos. El papel de Edison en *A Million and One Nights* debe entenderse 1) en el contexto del discurso popular sobre Edison, tecnología, éxito y arte de la época y 2) en el contexto del mundo editorial en las primeras décadas del siglo veinte. En 1914 o 1926 no había cursos universitarios sobre la historia del cine que garantizaran las ventas a un historiador cinematográfico. La mera noción de todo un libro acerca de la historia del cine le habría parecido arriesgada a un editor. El imprimátur del nombre de Edison ayudó sin duda alguna a reducir los riesgos y a transformar la obra en un discurso más familiar tanto para editores como para posibles compradores.

La teoría histórica del «gran hombre» no sólo se encuentra en el tratamiento que Ramsaye hace de Edison, sino también a lo largo de toda la obra de Grau. Una de las razones de esta perspectiva histórica es que era común entre las publicaciones históricas de la época, en especial entre aquellas destinadas al consumo popular. Como ya hemos visto, la tecnología se consideraba como la obra de un gran inventor que superaba la de otro, formando una cadena de progreso tecnológico. No obstante, en el caso de Grau y Ramsaye era importante que cada autor cultivase la buena voluntad de los personajes históricos aún vivos acerca de los que escribían. En el caso de Grau era absolutamente esencial que lo hiciera; de otro modo, su libro no habría llegado a publicarse.

Gracias a la correspondencia descubierta entre los documentos del distribuidor cinematográfico George Kleine, ahora es evidente que *Theatre of Science* fue publicado por suscripción. Aunque hoy en día rara vez se pone en práctica, la edición por suscripción era una modalidad común en el mundo editorial en la época en que Grau escribió su obra. Esencialmente, los libros de suscripción eran aquellos para los que se creaba un mercado, a menudo antes de su publicación, vendiendo pedidos por adelantado por medio de un folleto o de la recomendación de un librero. La publicación por suscripción reducía el riesgo que corría el editor y facilitaba la producción de obras caras así como de aquellas que a priori estaban destinadas a un mercado relativamente pequeño. Los viajantes vendían las suscripciones o, como en el caso de Grau, el mismo autor.

Grau solicitó pedidos de su libro aún por publicar a las lumbreras del cine sobre las que escribía. Frecuentemente combinó solicitudes de información acerca de la historia del cine con solicitudes de suscripción. Kleine respondió a algunas cartas de este tipo del siguiente modo:

> Confieso que tendría un mayor interés personal en su libro si cada carta no contuviera alguna referencia a una suscripción. Tengo una actitud de interés hacia su libro y tengo intención de comprar una copia cuando esté preparado, pero el tema de la adquisición de un libro no debería aparecer de un modo u otro en cada carta que recibo.[28]

Aunque Grau afirmó que su tratamiento de Kleine no se vería afectado en modo alguno por el número de copias que éste decidiera comprar, dijo que tenía planeado incluir todo un capítulo sobre él y colocar su fotografía en un lugar prominente. Grau respondió a la negativa de Kleine a cooperar, «Quizás, señor Kleine, si le expusiera el asunto en términos de publicidad le parecería menos ofensivo (...),» implicando que Kleine podría considerar la adquisición de copias del libro como una compensación en agradecimiento por una publicidad gratis que le sería de gran utilidad. Kleine siguió sin responder. Como prueba de lo que podía hacer por Kleine en su libro, Grau le informó de su intención de asistir a la apertura del nuevo cine de Kleine en Nueva York, prometiendo «hacer más publicidad acerca de este acontecimiento que cualquier otra persona en Norteamérica».[29] Finalmente, tras una serie de peticiones de suscripción a lo largo de la primavera y el verano de 1914, Kleine accedió a comprar una copia del libro. *Theatre of Science* contiene una fotografía de Kleine, entre docenas de retratos, pero en lugar de un capítulo entero acerca de la carrera de Kleine, sólo aparecen algunos párrafos.

El libro de Ramsaye no se vendió por suscripción en su totalidad; sin

embargo, es casi seguro que se buscaron suscripciones entre la comunidad cinematográfica para la primera versión autografiada de *A Million and One Nights*. Tras la publicación de esta historia del cine en 1926, Ramsaye produjo un trabajo de suscripción sobre el cine. *The Famous Two Hundred of the Motion Picture* fue una edición limitada, encuadernada en cuero marroquí que contenía «biografías esmeradas» y fotografías de doce por diecisiete centímetros de los doscientos personajes más influyentes en la historia del cine. Un prospecto informó a los doscientos elegidos de que «se cobraría una parte proporcional de los gastos de distribución de copias gratis a los periódicos y librerías más importantes así como de los costes de edición del libro a quienes aparezcan en sus páginas, aunque la negativa a la suscripción no provocará la exclusión de ninguna de estas doscientas personas».[30]

Evidentemente, el contexto económico en que estos libros fueron publicados influyó en lo que Grau y Ramsaye vieron como materia de la historia del cine. Aquí no se discute cuántas páginas le fueron asignadas a cada pionero del cine, sino la necesidad —en especial en el caso de Grau— de concebir la historia del cine como una serie de hazañas de grandes individuos. Los contextos discursivo y económico influyeron en la elaboración de la historia del cine no tanto en lo relativo a la verosimilitud o falsedad en la relación de un acontecimiento histórico específico sino en lo más general, e igualmente importante, propio de la selección e interpretación de dichos acontecimientos.

Conclusiones

La naturaleza innovadora de su trabajo, la audiencia popular que buscaban y las circunstancias de comercialización de sus libros se combinan para hacer de Robert Grau y Terry Ramsaye ejemplos prácticos (estamos inclinados a pensar que demasiado prácticos) de la influencia de las fuerzas económicas y culturales en la elaboración de la historia del cine. No sería correcto suponer que debido a que en la actualidad la historia es «académica» además de un discurso popular, porque ahora los límites entre la historia del cine y el periodismo sean más nítidos, estas fuerzas son menos importantes hoy en día de lo que lo fueron hace medio siglo. Ningún historiador cinematográfico puede mantenerse ajeno a su cultura o sistema económico.

El auge de la historia del cine como disciplina académica desde la década de los sesenta ha hecho que la economía relacionada con la publicación de libros y revistas se haya convertido en un factor que determina en mayor

grado qué tópicos históricos se investigan y cómo les son presentados al lector. Muchos libros de historia del cine publicados en los últimos cincuenta años (éste incluido) han sido diseñados y comercializados principalmente como libros de texto para la universidad. Las ventas en librerías se han considerado como incidentales en comparación con las ventas muchos más elevadas a resultas de la adopción de un libro como libro de texto en algunos de los miles de cursos sobre la historia del cine que se ofrecen en las universidades.

Como se señalaba en el capítulo 2, una de las mayores presiones que las editoriales ponen sobre el autor es la de que el trabajo se finalice con una celeridad razonable, ya que puede haber una diferencia de hasta dieciocho meses entre la entrega del manuscrito y su publicación como libro. A menudo, esta obligada rapidez resta importancia a la necesidad de reconsiderar la reiteración de generalizaciones de otras fuentes secundarias, como hemos visto en la teoría del «ahuyentador». Para que la obra sea más inteligible, las notas a pie de página se eliminan frecuentemente de las investigaciones destinadas a ser utilizadas como libros de texto y en su lugar se incluye una lista bibliográfica más general al final de cada capítulo o incluso del libro, haciendo más difícil, cuando no imposible, que el lector pueda rastrear las pruebas sobre las que el autor basa sus conclusiones. En el peor de los casos, el deseo de vender tantas copias de una obra como sea posible al mercado más amplio (estudiantes en cursos introductorios) reduce la historia del cine a un relato fácil y la lectura de este tipo de trabajos a un consumo pasivo. Ni siquiera las editoriales universitarias, que existen para publicar libros de mérito escolar más que para obtener beneficios, son inmunes a las presiones económicas. Aumentos de los costes editoriales, un mercado de bibliotecas cada vez más reducido, y recortes o eliminación de subsidios universitarios han obligado a algunas editoriales universitarias a dar prioridad a obras de un carácter más general. Trabajos potencialmente importantes dirigidos a una audiencia académica limitada tienen hoy en día más problemas que nunca para hallar un lugar en la lista de un editor. Estos comentarios no constituyen una condena implícita de todos los métodos de publicación de la historia cinematográfica sino un recordatorio de que todas las obras de la historia del cine están publicadas en contextos económicos que han tenido influencia en su producción y consumo.

El historiador británico Roy Armes señala un ejemplo de la sutil y aun así poderosa influencia cultural en la elaboración contemporánea de la historia mundial del cine. Existe, dice, una clara orientación hacia Occidente no sólo en la redacción de las historias mundiales del cine en general sino en las historias del cine de los países no occidentales. Puesto que hasta hace relativamente poco la producción cinematográfica ha estado centrada en

Norteamérica y Europa Occidental, los historiadores del cine han interpretado que historia del cine significa historia de la realización de películas. Muchos países de América Latina, África y Asia tienen una producción cinematográfica nacional muy escasa; en muchos casos precisamente porque la importación de películas norteamericanas y europeas y el control de la distribución llevado a cabo por firmas extranjeras hacían la producción local inviable. Por tanto se considera que estos países tienen una historia del cine sólo en la medida en que han tenido una historia de producción cinematográfica. Lo que no se ha escrito ni estudiado es la historia de la recepción cinematográfica en el Tercer Mundo ni el tremendo impacto cultural que supone décadas de ver sólo películas producidas por «extranjeros».[31]

Por último, cada lector de una obra histórica sobre el cine se enfrenta a la lectura con una serie de normas y expectativas que en gran parte derivan de la cultura que lo rodea. Basándose en sus experiencias en la enseñanza secundaria, muchos estudiantes universitarios consideran el estudio de la historia como una memorización de los hechos, hechos ya determinados y codificados por los profesores de historia y los libros que escriben. Tanto profesores como libros de texto se sitúan en una posición de conocimiento y poder. El estudiante considera que su papel es el de receptor de dicho conocimiento, pero en muy pocas ocasiones se cree capacitado para cuestionarlo o contribuir al mismo. Los tres primeros capítulos de este libro han pedido al lector que se enfrente a estos supuestos acerca de la historia del cine considerando la historia como un proceso continuo de confrontación entre el historiador y los materiales del pasado y pensando en las obras históricas como en argumentos que el lector debe estudiar minuciosamente y cuestionar. El capítulo 8 da un paso más en esta dirección sugiriendo que el consumidor de obras históricas sobre el cine también puede convertirse en productor de las mismas.

Notas

1. Bordwell, D. y Thompson, K., (1979), *Film Art: An Introduction*, Reading Mass., Addison-Wesley, pág. 50 (trad. cast.: *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995).

2. Knight, A. (1959), *The Liveliest Art*, Nueva York, New American Library; y Bohn, T. y Stromgren, R. (1975), *Light and Shadow: A History of Motion Pictures*, Port Washington, Nueva York, Alfred Pub, Co., pág. xv. La revisión de las obras históricas como narrativas no está en modo alguno limitada a las historias cinematográficas. En su importante estudio de las obras históricas europeas del siglo XIX, Hayden White trata «la obra histórica como lo que es de un modo más manifiesto: una estructura verbal en forma de un discurso en prosa narrativa». Véase su *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Publicaciones de la Universidad Johns Hopkins, 1973.

3. Jacobs, L. (1939), *The Rise of The American Film*, Nueva York, Teachers College Press, págs. 112-113 (trad. cast.: *La azarosa historia del cine norteamericano*, Barcelona, Lumen, 1972).

4. Ibíd., págs. 35-36.

5. Knight, *The Liveliest Art*, pág. 31.

6. Kracauer, S. (1947), *From Caligari to Hitler*, Princeton, Publicaciones de la Universidad de Princeton, pág. 6 (trad. cast.: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985).

7. Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge and Kegan Paul (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1986).

8. Beardsley, M. (1970), *Thinking Straight*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, pág. 11. La de Beardsley es una buena introducción a la lógica del discurso en general. Otras incluyen: Baker, S. (1965), *The Elements of Logic*, Nueva York, McGraw-Hill; Chase, S. (1962), *Guide to Straight Thinking*, Nueva York, Harper and Row; y Kahane, H. (1976), *Logic and Contemporary Rhetoric*, Belmont, California, Wadsworth.

9. Para un estudio de la teoría del «ahuyentador», véanse Allen, R.C. (1980), *Vaudeville and Film 1895-1915: A Study in Media Interaction*, Nueva York, Arno Press; y «Contra the Chaser Theory», *Wide Angle* 3 (primavera de 1979), págs. 4-11.

10. Fischer, D.H. (1970), *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*, Nueva York, Harper and Row, pág. 62.

11. Chanan, M. (1980), *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, Londres, Routledge, Kegan Paul, 1980, pág. 132.

12. En *The Order of Things*, Nueva York, Random House, 1970 (trad. cast.: *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987, 3ª ed.) Foucault realiza un estudio arqueológico de la historia de la ciencia, no un estudio de la ciencia a medida que progresaba en el tiempo, sino un examen del nivel de las «reglas» mayormente inconscientes que regían lo que podía decirse y escribirse acerca de la ciencia en un momento concreto en el tiempo. Foucault explica:

> Me gustaría saber si los sujetos [autores] responsables del discurso científico no están determinados en su situación, su función, su capacidad perceptiva y sus posibilidades prácticas por condiciones que los dominan e incluso están por encima de ellos. En resumen, he intentado explorar el discurso científico no desde el punto de vista de la estructura formal de lo que están diciendo sino desde el punto de vista de las reglas que entran en juego en la existencia de dicho discurso; qué condiciones (...) tuvo que cumplir Linneo, no para que su discurso fuera coherente y en general cierto, sino para darle en el tiempo en que fue escrito y aceptado, valor y aplicación práctica como discurso científico. (...) (pág. xiv).

13. Grau a George Kleine, 3 de mayo de 1915, George Kleine Collection, Manuscripts Division, Library of Congress. (De ahora en adelante nos referiremos a ella como la «Kleine Collection».)

14. Grau, R. (1914), *Theatre of Science*, Nueva York, Broadway Pub. Co, págs. 11, 19, 35.

15. Ibíd., págs. 111-112.

16. Ramsaye, T. (1926), *A Million and One Nights*, Nueva York, Simon and Schuster, págs. vi, xi.

17. Ibíd., pág. 113.

18. Kasson, J. (1976), *Civilizing the Machine: Technology and Republican Values in America 1776-1900*, Nueva York, Grossman, pág. 185.

19. «The Poetry of Discovery», *Scientific American* 5 (1849), pág. 77, citado en Kasson, *Civilizing the Machine*, pág. 147.

20. Ramsaye, *A Million and One Nights*, pág. 394.

21. Ibíd.

22. Hammond, P. (1975), *Marvellous Méliès*, Nueva York, St. Martins.

23. Ramsaye, *A Million and One Nights*, págs. 414, 416, 418.

24. Cawelti, J. (1965), *Apostles of the Self-Made Man*, Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago, págs. 2-4, 171-187.

25. Conot, R. (1979), *A Streak of Luck*, Nueva York, Seaview Books, págs. 113, 186, 284, 387-414.

26. Ramsaye, *A Million and One Nights*, págs. 72-73.

27. M. Lincoln Schuster a George Kleine, 5 de abril de 1926, Kleine Collection; y Ramsaye, *A Million and One Nights*, pág. 68.

28. La publicación por suscripción aparece en Tebbel, J. (1975), *A History of Book Publishing in the United States*, vol. II, Nueva York, R. R. Bowker, pág. 511; y Grau a Kleine, 16 de febrero de 1914, Kleine Collection.

29. Grau a Kleine, 25 de febrero de 1914 y 4 de abril de 1914, Kleine Collection.

30. Folleto para el *The Famous Two Hundred of the Motion Picture*, s. f., Kleine Collection.

31. Armes, R. (comp.) (1981), «The Possibility of a History of World Cinema», en *Problems of Film History*, Londres, BFI, págs. 7-24.

Segunda parte

Enfoques tradicionales de la historia del cine

4. Historia estética del cine

«Principalmente, el cine es un gran arte popular y, como tal, concierne en primer lugar al estudiante de arte.» Estas palabras de Iris Barry en su prefacio de 1939 al libro de Lewis Jacobs *La azarosa historia del cine norteamericano* resuenan cuarenta y cinco años después en la exitosa historia del cine de Gerald Mast, *A Short History of the Movies*: «La historia de las películas es, ante todo, la historia de un nuevo arte».[1] La mayoría de nuestros encuentros con la historia del cine —ya sea en cursos universitarios o a través de lecturas— tienen lugar con la historia del cine como manifestación artística. La historia estética del cine es la forma predominante de historia del cine y lo ha sido desde que se empezó a estudiar el cine en Estados Unidos y Europa. No obstante, el tema de qué constituye la historia del cine como arte es causa de un profundo desacuerdo historiográfico y filosófico entre los historiadores del cine. Este capítulo empieza por estudiar la *tradición de obras maestras* en la historia estética del cine, el enfoque principal de la historia del cine como arte a lo largo de la década de los sesenta. Después se sugiere un replanteamiento de la historia estética del cine, basada en desarrollos más recientes en la teoría y crítica cinematográficas.

La tradición de las obras maestras en la historia estética del cine

Para muchos historiadores cinematográficos, la historia estética del cine es la identificación y evaluación de las grandes obras de arte cinematográficas del pasado. En un ensayo de 1976 Gerald Mast afirmó: «La cuestión histórica que nos ha sido planteada con mayor frecuencia acerca de la historia del cine podría exponerse del siguiente modo: ¿Cuáles son las obras significativas del arte cinematográfico?». A continuación Mast perfiló varios supuestos que sirven de base a este enfoque. El trabajo del historiador, afirmó, es el examen y la evaluación de las películas del pasado de acuerdo con ciertos criterios de excelencia o importancia estética. Los datos para este tipo de análisis histórico son principalmente, si no exclusivamente, las películas en sí. Según Mast, el historiador de la estética del cine no se preocupa de las circunstancias de la producción o recepción de la película; para sus propósitos «fuera cual fuese el modo en que la obra llegó a ser lo que es, es lo que es». Para Mast, la dependencia de la documentación fílmica en este tipo de historia estética del cine ofrece una ventaja, en lo que a pruebas se refiere, sobre otras formas de investigación histórica, ya que una película hecha en 1930 es la misma hoy en día que en aquella época. Las películas no son productos de la memoria defectuosa del realizador ni son objeto de contradicciones o disputas como otras evidencias; «sencillamente son».[2]

No sería justo inferir de este ensayo que Mast y otros historiadores cinematográficos de lo que se ha dado en llamar *tradición de obras maestras* dejan completamente a un lado los factores no estéticos de la historia del cine, pero para ellos los aspectos económicos, tecnológicos y culturales de la historia del cine quedan subordinados al establecimiento de un canon de clásicos cinematográficos perdurables. Asimismo, en los comentarios de Mast queda implícita la noción de que el tema de la historia estética del cine está limitado a aquellos filmes que son verdaderas obras de arte. Parte del trabajo del historiador cinematográfico, según este punto de vista, consiste en aventar la paja que constituye la mayor parte de la producción cinematográfica de cualquier periodo específico de las pocas obras maestras merecedoras de tratamiento histórico.

Historia del cine y teoría cinematográfica

¿En relación a qué se elevan ciertas películas al estatus de «arte», mientras que se condena a otras al olvido estético e histórico? En el capítulo 1 se distinguía la historia del cine de la teoría cinematográfica; esta última es la que se encarga de hacer proposiciones generales acerca de la naturaleza y funciones del cine. Por regla general, los teóricos e historiadores

suelen plantear distintos tipos de preguntas acerca del cine. En el caso de la historia estética del cine, no obstante, es necesario volver a examinar esta relación, ya que, en muchos casos, la orientación teórica del historiador cinematográfico (qué constituye arte cinematográfico) condiciona la selección de películas para su análisis histórico.

Hasta la década de los sesenta, la teoría del cine podía dividirse en dos principales escuelas de pensamiento: las que Dudley Andrew ha denominado *formativista* y *realista*. (Como señalamos en el capítulo 1, *no* se trata del realismo como filosofía de la ciencia y la historia.) Ambas empiezan con la observación de que el cine, más que cualquier otra manifestación artística, tiene capacidad para ofrecer representaciones naturales de lugares, personas y objetos: realidad cotidiana y visible.

Los teóricos formativos (Hugo Munsterberg, Sergei Eisenstein y Rudolph Arnheim, entre otros) afirmaban, no obstante, que mientras el cine se limitase a registrar el mundo visible, no podría aspirar al nivel de arte. Los formativistas mantenían que para convertirse en arte, el cine debe ir más allá de la mera reproducción mecánica. El cine, dijeron, no debe copiar la realidad sino cambiarla de modo que sea diferente de la naturaleza o la realidad visible. La imagen fotográfica registrada en el cine era, para los formativistas, la materia prima del arte fílmico. La obra de arte en sí emergía de la manipulación de la imagen por medio del uso de propiedades exclusivas del medio cinematográfico. En su libro *El cine como arte*, Rudolph Arnheim llegó a catalogar los modos en que el cine podía diferenciarse de la realidad y basó las oportunidades estéticas del cine en estas limitaciones. Para los formativistas, el arte empieza con la naturaleza pero es el producto de la expresión personal del artista de la misma a través de las propiedades formales del medio artístico; en el caso del cine, montaje, movimientos de cámara, sonido y puesta en escena (la organización de elementos en el encuadre). Por tanto, una historia estética del cine de base formativa destacaría los trabajos que explotan el potencial del medio para la manipulación artística de la realidad, las películas y realizadores que demuestran la capacidad del cine para ir más allá de la grabación.

Los capítulos 2 y 3 consideran algunos de los modos en que historiadores cinematográficos se han ocupado de los primeros años de la historia del cine. Ahora es posible ver en estas interpretaciones (y en las de otros historiadores cinematográficos) la influencia de un enfoque formativo hacia el arte cinematográfico. En los trabajos de Ramsaye, Knight y una gran mayoría de las historias del cine norteamericanas, el camino de desarrollo del arte fílmico se iba desviando de la reproducción mecánica de objetos de Lumière para acercarse a la exploración de los modos en que el cine puede alterar la «realidad» por medio del montaje, los efectos ópticos (fotografía estática, superposición), movimientos de cámara, puesta en escena.

El recurso formal clave en este primer periodo (antes de 1912), según los historiadores formativos, fue el montaje ya que, mediante el montaje, el tiempo y el espacio podían desvincularse de sus relaciones en el «mundo real» y ponerse al servicio de las necesidades artísticas del creador. El significado de cualquier imagen o secuencia de imágenes podía subordinarse a la voluntad del realizador. Se describía a las películas como cinematográficas o no cinematográficas de acuerdo con el grado de manipulación del montaje y otros recursos, el grado en que la tendencia del filme hacia la realidad era «superada» por el potencial expresivo del cine para transformar la realidad en otra cosa. Para A. R. Fulton, *Asalto y robo al tren* fue «el primer filme verdaderamente cinematográfico». Para Alan Casty, Méliès fue un realizador de gran importancia histórica porque «ofrece los primeros ejemplos reales de la capacidad del cine para vencer al espacio y al tiempo, para manipular la realidad física con una enorme libertad, para controlarla. (...)». Jacobs tituló su capítulo sobre Porter, «Arte: Edwin S. Porter y el principio del montaje». «Prácticamente todos los desarrollos en el cine a partir del descubrimiento de Porter derivan del principio de montaje», dijo Jacobs, «que es la base de la maestría cinematográfica.»[3]

Otra influencia formativa de la historia del cine proviene del énfasis formativista en la unicidad de cada manifestación artística. Una pintura es «artística» cuando utiliza de forma creativa las propiedades que la caracterizan. El arte musical se produce por medio de la manipulación de tono, timbre, melodía y armonía; el arte en la pintura por medio de color, trazo y textura. Por consiguiente, si el cine también es una manifestación artística, debe tener su propio conjunto de «peculiaridades» que la separen de todos los otros medios de expresión artística. Dado que, si el cine sólo imita otras manifestaciones artísticas —pintura o teatro, por ejemplo— no puede, según este razonamiento, convertirse en una manifestación artística por derecho propio. De aquí que, para algunos historiadores cinematográficos, los filmes de la primera época revistan importancia histórica hasta el punto de revelar diferencias entre las capacidades del cine y las de otras manifestaciones artísticas. Como ya hemos visto, para algunos el peor defecto estético de Méliès era su teatralidad; el mayor logro de Porter era su ruptura con, en palabras de Knight, «las formas y técnicas del escenario». En *A History of the Cinema From its Origins to 1970* Eric Rhode hace distinciones entre el cine como obra de teatro, que no es sino un derivado de las técnicas de la escena, y el cine como arte, que resalta las capacidades exclusivas del medio cinematográfico.[4]

Realismo (la vertiente baziniana)

En las décadas de los treinta y cuarenta, surgió un desafío teórico al formativismo. El realismo, como fue denominado, ha tenido una influencia menor en la escritura de la historia del cine en general, aunque ha resultado de importancia capital para la teoría y la historia de la cinematografía documental. El realismo merece, al menos, una breve mención debido a las implicaciones históricas de los escritos de uno de sus mayores exponentes, el crítico y teórico francés André Bazin. Mientras que los teóricos formativos consideraron que el núcleo de la estética cinematográfica yacía en las formas en que se podía conseguir que el cine fuese diferente de la realidad, Bazin insistió con resolución en que el arte cinematográfico dependía de la explotación de la íntima conexión entre la imagen fílmica y lo que ésta representa, no en la negación de dicha relación. «El cine», escribió, «alcanza su plenitud siendo el arte de lo real.» A diferencia de las imágenes pintadas, las imágenes fílmicas se leen como «reales» porque las produce el mecanismo objetivo y desapasionado de la cámara, en lugar de la imaginación e interpretación del artista. «Todas las artes», escribió Bazin, «están basadas en la presencia del hombre; sólo la fotografía [y, por extensión, el cine] obtiene alguna ventaja de su ausencia.»[5]

En un famoso ensayo titulado «El mito del cine total», Bazin arguyó que el cine era producto del sueño de toda una época: la representación completa de la realidad, o, en palabras de Bazin, «una recreación del mundo a su propia imagen, una imagen liberada por la libertad de interpretación del artista o la irreversibilidad del tiempo».[6] Pedir al cine que deshaga los efectos del tiempo —que venza a la muerte, por así decirlo— es asignarle una tarea imposible. Ésta es la conclusión a la que llegó Bazin; de aquí su uso del término «mito» para describir la relación del cine con su ilusión inalcanzable y aun así tentadora. Ningún realizador puede alcanzar el deseo humano de un «cine total»; no obstante, dijo Bazin, los realizadores pueden explotar esta relación especial que el cine tiene con la realidad y de este modo acercarnos más a su propósito esencial. Bazin llegó incluso a señalar técnicas cinematográficas específicas que a su juicio favorecían el cine realista: la fotografía con profundidad del campo y los planos largos, en particular.

Para Bazin la historia del cine es un proceso de evolución orgánica: la realización gradual de que el «mito» de toda una época alcance una representación completa, lo que Bazin llamó el mito del «cine total». Esta necesidad psicológica básica tiene primacía sobre los factores de experimentación científica, económicos o culturales como fuerza histórica en la historia del cine. La historia tecnológica del cine, por ejemplo, se convierte en un progreso constante hacia un realismo cada vez mayor a medida que cada

avance tecnológico (color, sonido, pantalla amplia) produce una conexión más cercana entre la imagen cinematográfica y el mundo que se esfuerza por representar. Al igual que las obras de los historiadores formativistas, los ensayos de Bazin están escritos desde la perspectiva de las obras maestras, aunque para Bazin los filmes que suponen un punto de inflexión en la historia del cine son los que resultan más fieles a su concepción de representación de la realidad y no los que destacan los atributos formales del cine. Sin embargo, lo que separa a Bazin de la tradición de las obras maestras, es su esquema evolutivo del cambio histórico y su visión del cine, primero como un medio de registro único y segundo, como una manifestación artística.

La tradición de las obras maestras y la teoría del autor

Desde los románticos, la teoría estética dominante en Occidente ha reservado un lugar central para el artista. A menudo se ha considerado la obra de arte no sólo como el ejemplo de las propiedades formales sino también como la encarnación de la visión y la expresividad artísticas. Esta estética *centrada en el artista* traducida a historia se convierte en el examen de obras de arte individuales que reflejan el genio de la persona que las llevó a cabo. Las obras maestras son, literalmente, obras creadas por «maestros». La estética centrada en el artista ha ejercido una enorme influencia sobre la investigación y enseñanza de la historia del arte, el teatro, la literatura, y, como es de suponer, el cine. En el prefacio de *A Short History of the Movies* Gerald Mast afirma:

> Un estudio de ocho años de la historia del cine ha llevado a este autor a hacer una suposición básica: ninguna gran película ha llegado a hacerse sin la visión e inteligencia unificadora de una sola mente para crear y controlar toda la película. Del mismo modo que sólo hay un poeta por pluma, un pintor por lienzo, sólo puede haber un creador por película.[7]

La afirmación de Mast está basada en la teoría de autor: una formulación crítica y teórica centrada en el artista que un pequeño grupo de críticos franceses propusieron por vez primera a mediados de los años cincuenta y que fue adoptada con fervor por muchos académicos ingleses y norteamericanos en las siguientes décadas. A finales de los años sesenta, la «autoría» se había convertido en la base de la primera teoría de la historia del cine consciente de sí misma y totalmente articulada que surgía de la joven disciplina de los estudios cinematográficos.

La teoría de autor creció a partir de la frustración de un grupo de críti-

cos cinematográficos y aspirantes a realizador (François Truffaut, Jacques Rivette y Jean-Luc Godard, entre otros) centrados en París en la década de los cincuenta. Estaban molestos con el sistema crítico francés que alababa la fidelidad de un filme a una obra de teatro o novela y consideraba al director de cine meramente como un traductor de material del medio verbal al cinematográfico. Truffaut y compañía sustituyeron este punto de vista por una noción del cine personal, un cine en el que el director, y no el guionista, controlaba la fuerza tras la película. La noción de Truffaut del arte cinematográfico reflejaba su propio deseo de abrir la opresiva industria cinematográfica francesa para dar a los jóvenes realizadores como él mismo y sus amigos una oportunidad para hacer filmes de bajo presupuesto que dieran cabida a la expresión artística personal. En ensayos y reseñas de películas publicados en la revista cinematográfica *Cahiers du Cinéma*, Truffaut propuso las bases de la *politique des auteurs*: el papel central del director en la creación del arte cinematográfico y la importancia sobresaliente de la expresión personal como criterio para la evaluación crítica de las películas.[8]

En los Estados Unidos la autoría tuvo su mayor defensor en el crítico Andrew Sarris. En «Hacia una teoría de la historia del cine», el ensayo introductorio de su libro de 1968 *The American Cinema*, Sarris presentó la autoría como un método histórico particularmente apto para el cine norteamericano. Sarris se preguntaba cómo podía emprenderse la tarea de estudiar la historia del cine norteamericano, teniendo en cuenta los miles de películas que Hollywood había producido en el último medio siglo. Como primer paso, propuso dar prioridad a las obras de los verdaderos autores: aquellos directores que han puesto el sello de su personalidad en sus películas. La historia del cine norteamericano que aparece a continuación en el libro de Sarris es una ordenación jerárquica de los directores norteamericanos que han sido los verdaderos autores de sus trabajos, al margen de que hayan tenido que trabajar en un contexto de producción (el sistema de estudios de Hollywood) que militaba contra la expresión de una inteligencia e imaginación individuales en las películas.

La mayoría de los directores, dijo Sarris, han dejado que su visión artística quede deslustrada por las exigencias de los estudios, las limitaciones impuestas por guiones que ellos no han escrito ni revisado, actores, cámaras y guionistas asignados por productores y las restricciones de los diversos géneros cinematográficos (películas del oeste, de gánsters, musicales) en los que se ha obligado a trabajar a la mayor parte de los directores. Catorce directores (Ford, Hitchcock, Hawks y Welles, entre ellos) constituían el «panteón» de autores de Sarris que habían «trascendido sus problemas técnicos con una visión personal del mundo». Otros veinte directores entraban en una categoría algo más baja «debido a la fragmentación de su

visión personal o a problemas que rompían la trayectoria de sus carreras».[9]

La mayoría de las historias del cine norteamericanas escritas entre 1965 y 1980 toman una postura explícita de autoría o muestran su influencia. Ya hemos señalado la deuda de Mast para con la teoría de autor. Casty empieza su historia afirmando «en el núcleo [de la historia del cine] está el realizador. (...) La historia del cine debe ser la historia de los realizadores y sus trabajos». Robinson declara en su prefacio: «Es cierto que en definitiva lo que acabará contando es la personalidad artística dominante del autor de cualquier película. (...)». Y, más recientemente, Jack Ellis anunció la orientación de su historia del siguiente modo: «Excepciones aparte, si damos por sentado que la visión personal es el principal requisito previo para la creación de una obra de arte, como lo haremos en este libro, hay que defender a toda costa el dominio del director sobre su obra».[10] Aunque todas estas obras tienen en cuenta otros factores, están dedicadas en gran parte al análisis y evaluación de las obras de los grandes directores. En otras palabras, son historias de las obras maestras.

Contexto histórico y cambio en el enfoque de obras maestras

Para la mayor parte de los historiadores cinematográficos de la tradición de obras maestras, el contexto histórico del que surge el filme tiene una importancia menor que sus valores perdurables como obra de arte. Repitiendo la declaración de Mast, «El único hecho que ocupa al historiador [estético] (...) es que fuera cual fuese el modo en que la obra llegó a ser lo que es, es lo que es». De hecho, el mismo término «obra maestra» no implica la especificidad histórica de una obra sino su atemporalidad. La verdadera obra de arte cinematográfica trasciende su propio tiempo y «nos habla» aquí y ahora. Como dice Sarris, «Las películas antiguas surgen de sus contextos históricos, pero deben ser juzgadas en la esfera del presente».[11] Puesto que la atemporalidad estética tiene un mayor valor para los historiadores de obras maestras que el contexto histórico, éstos no se han preocupado especialmente de los modelos en desarrollo que podrían explicar los cambios históricos en el arte cinematográfico. Como ha señalado Mast, tanto Knight como Casty ven el desarrollo histórico del cine como un proceso orgánico de evolución. Un desarrollo estético da ímpetu al siguiente a medida que un realizador tras otro van reconociendo el potencial estético del medio. Para Casty, esta evolución es dialéctica: el periodo mudo está marcado por preocupaciones formativas (montaje, abstracción), el primer periodo sonoro por el realismo, y los filmes de hoy en día representan una síntesis de estos dos extremos.[12]

Tanto para Mast como para Sarris, industria, cultura y tecnología han

influido en la historia del cine como arte, pero el factor determinante en la historia estética del cine ha sido, en palabras de Mast, «las grandes mentes cinematográficas». Al creer que el arte cinematográfico depende de la visión y habilidad de grandes artistas, Sarris y Mast ven la historia del cine no como evolutiva o dialéctica sino más bien como episódica. Parafraseando a Sarris, el cine avanza o retrocede en relación a los artistas implicados en un momento determinado. Esta opinión está expresada en la propia organización de la obra de Sarris *The American Cinema*. Los capítulos no están organizados cronológicamente sino de acuerdo con la calidad estética de los directores estudiados, y el orden de los ensayos sobre dirección dentro de cada capítulo es alfabético.

En resumidas cuentas, el enfoque de obras maestras se basa en los siguientes supuestos:

1. La historia del cine es principalmente el estudio del cine como manifestación artística. Otros asuntos —económicos, tecnológicos, culturales— están supeditados a este estudio.
2. El tema de la historia estética del cine es la obra individual de arte cinematográfico: la película en sí o la visión personal del artista, que puede determinarse a partir del visionado de sus películas.
3. En la mayoría de los casos, el significado de una película y su importancia estética trascienden el contexto histórico de dicha película. Por tanto, a diferencia de los recuerdos personales u otro tipo de pruebas no fílmicas, un filme es un «hecho» histórico objetivo.
4. La mayoría de las películas no entra en el ámbito de la historia estética del cine, ya que sólo un porcentaje reducido de todos los filmes que se han hecho pueden considerarse como grandes obras de arte.
5. La tarea principal del historiador cinematográfico es la evaluación crítica de las películas.
6. El cambio histórico en el arte cinematográfico se ve como un proceso interno de evolución o como el resultado del genio artístico, pero no como el resultado de factores externos a los procesos creativos.

Crítica del enfoque de las obras maestras

Alentada por el impacto de la autoría en los estudios fílmicos durante la década formativa del desarrollo de esta disciplina, la orientación de obras maestras hacia la historia del cine sigue siendo un modelo influyente para el modo en que deberían organizarse los libros de texto y las clases de historia. No obstante, en los estudios cinematográficos, como ocurre en otras disciplinas que examinan formas de producción cultural, las presunciones

básicas del enfoque de obras maestras con respecto al arte se están cuestionando constantemente. Uno de los primeros supuestos en ser atacado fue la noción, compartida por muchos historiadores de la escuela de obras maestras, de que el significado y las cualidades estéticas de una obra de arte son trascendentes desde un punto de vista histórico —según Mast, el historiador que ve hoy en día *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915) puede «ver» la misma película que fue proyectada inicialmente en 1915. El tema que nos ocupa no es el del capítulo 2 acerca de la variación textual, sino la cuestión de si el significado en el arte (y, de hecho, la recepción en un sentido más amplio de un trabajo por parte de sus lectores) está en cierto modo determinada por el periodo temporal y la cultura de la persona que está viendo la obra.

Ya en 1940, el historiador George Boas sugirió que el significado de una obra de arte no es totalmente inherente a la misma sino que cambia con el bagaje cultural y la perspectiva del espectador. Tomando como ejemplo una de las obras más veneradas del arte occidental, la *Mona Lisa* de Da Vinci, Boas descubrió que durante trescientos años (desde que la obra quedó terminada en 1506 hasta principios del siglo XIX) la *Mona Lisa* fue admirada, pero principalmente por la representación esmerada de su ostensible tema: la joven esposa de un adinerado banquero italiano. No fue hasta principios del siglo pasado cuando empezó a considerarse que esta obra tenía algunas de las misteriosas cualidades con que la asociamos hoy en día. En otras palabras, hubieron de pasar tres siglos para que «la sonrisa de Mona Lisa» empezara a cobrar significado. Más recientemente, teóricos literarios «de orientación receptiva», como Wolfgang Iser y H. R. Jauss, han hecho hincapié en el papel activo del lector en la construcción del significado a partir de cualquier experiencia estética. Para Iser y Jauss, la historia literaria no es una historia de «obras» sino la historia de su «entendimiento» por lectores y críticos, cuyas lecturas y respuestas están en sí mismas condicionadas por la historia.

Esta noción de la historia del arte (o del cine) como una historia de la recepción histórica plantea un reto corolario a la atemporalidad del enfoque de obras maestras: si el entendimiento de una obra por parte de un lector o espectador está condicionado por su circunstancia histórica, ¿no están también sujetos al cambio histórico los propios criterios de elección de las obras maestras? Iser y Jauss, entre otros, argumentarían que los juicios de valor estéticos no derivan su autoridad de las características temporales de los textos sino del consenso crítico del momento (aunque ese «momento» pueda durar décadas). El hecho de que no haya una serie de criterios estéticos inamovibles y aceptados por consenso a través de los que los historiadores cinematográficos elaboran juicios históricos y estéticos puede verse claramente en los escritos históricos sobre la estética del cine. El cambio

radical de tendencia crítica que acompañó la aceptación académica de la autoría en los años sesenta también cambió el tema de la historia del cine. Directores como Sam Fuller, Douglas Sirk, Budd Boetticher y Howard Hawks, que habían sido ignorados o desdeñados por los primeros críticos e historiadores cinematográficos norteamericanos, se convirtieron de pronto precisamente en aquello de lo que trataba la historia norteamericana.[13]

Teniendo en cuenta el cambio a lo largo del tiempo de las tendencias estéticas y las diferencias de gusto entre historiadores cinematográficos de una misma generación, algunos eruditos han puesto en duda la limitación del tema de la tradición de obras maestras sólo a esas obras que el crítico o el historiador consideran como obras de arte. Como ha señalado el erudito cinematográfico Edward Buscombe:

> Incluso los productos más bajos y despreciados [filmes] están hechos con algún tipo de arte. ¿Acaso no comparten el mismo lenguaje que obras de arte reconocidas; acaso no cuentan una historia e intentan influir en las emociones de los espectadores? Es posible que lo hagan de un modo más o menos efectivo, pero ¿no se trata de una diferencia de grado, no de clase?[14]

Buscombe también señala otro problema potencial del enfoque de obras maestras: su tendencia a separar los aspectos estéticos del cine del resto, en particular de los económicos. Analiza el argumento de Mast de que para el historiador estético del cine lo que importa es que «fuera cual fuese el modo en que la obra llegó a ser lo que es, es lo que es» como un síntoma de la división absoluta que algunos estudiosos suponen que existe entre arte e industria; una división que los historiadores cinematográficos han heredado de la tradición de obras maestras en otras manifestaciones artísticas en las que economía y tecnología quizá no hayan tenido tanto que ver con el cambio estético como en la historia del cine. Buscombe argumenta que la historia del cine como manifestación artística no puede verse de un modo separado a la historia del cine como producto económico y aparato tecnológico. En lo tocante al análisis crítico, cabe la posibilidad de considerar el arte cinematográfico como un ámbito de actividad autónoma, pero, dice Buscombe, es difícil ver cómo puede estudiarse la *historia* del arte cinematográfico, ya sea norteamericano o soviético, separada de la sustancial institución económica necesaria para llevar a cabo la producción de la mayor parte de tipos de películas.

Desde luego, el hecho de que desde su invención, en los Estados Unidos y en la mayoría de los demás países, el cine haya sido utilizado principalmente como una forma de entretenimiento comercial ha influido en la temática de los filmes, el desarrollo de los estilos cinematográficos y en otras consideraciones estéticas. Éste es un aspecto importante para Buscombe y

algunos otros historiadores cinematográficos contemporáneos porque su interés en la historia estética del cine reside en la *explicación*. ¿Por qué, por ejemplo, ciertos estilos estéticos surgieron en unas épocas determinadas y no en otras? ¿Por qué unos realizadores en concreto hicieron unas elecciones estéticas determinadas y en qué modo quedaron circunscritas dichas elecciones por el contexto económico, social y tecnológico en el que se encontraban? ¿Cómo puede haberse leído un trabajo en un periodo concreto y cuán diferentes pueden ser estas lecturas según género o clase? Estos temas preocupan mucho menos a Mast y a otros historiadores de la tradición de obras maestras. Su principal preocupación es la *explicación* de obras escogidas del pasado del cine: por qué ciertas películas merecen el apelativo de «arte» y otras no. Mientras que Buscombe intentaría ocuparse de la especificidad histórica de un filme determinado, Mast buscaría aquellas películas cuyo significado estético se extiende, a su juicio, mucho más allá de su propio tiempo.

En resumen, algunos estudiosos cinematográficos de la década pasada han llegado a la conclusión de que la tradición de obras maestras en la historia estética del cine ha retrocedido hasta un ángulo historiográfico muy incómodo. Al tener como objetivo la evaluación estética, el enfoque de obras maestras devalúa el contexto en los análisis históricos. Además, atribuyendo el «arte» en el cine a la evolución de forma o a la visión personal del artista se da al traste con el estudio en mayor profundidad de otros posibles factores causales en la historia del cine. El aislamiento de la estética de otros aspectos del cine impide o excluye el examen de fuerzas no estéticas que podrían condicionar los usos estéticos del cine en cualquier momento determinado. Lo que nos queda, dirían Buscombe y otros, es una historia del cine que no es demasiado *histórica*, que es meramente crítica cinematográfica y evaluación estética aplicadas a las películas en orden cronológico.

Semiótica e historia del cine

A pesar de que el enfoque de obras maestras con respecto a la historia del cine aún tiene un lugar relevante en los libros sobre historia del cine, su proyecto completo —la descripción y evaluación de las grandes obras de arte cinematográficas— se ha puesto en tela de juicio a causa de la aplicación de una nueva teoría estética del cine. La *semiótica* o *semiología* (literalmente el estudio científico de los signos) intenta comprender el modo en que se alcanza el significado en diversas formas de representación visual y auditiva. ¿Cuál es el proceso, pregunta, por medio del que entendemos la pintura, sabemos que debemos pararnos ante una señal de tráfico, disfrutamos con un número circense o interpretamos imágenes y sonidos cine-

matográficos? Como veremos, la semiótica no es una teoría de la *historia* del cine *per se*, pero su aceptación en la última década entre los eruditos cinematográficos como una teoría del cine en general tiene consecuencias de gran repercusión para la historia del cine.

La semiótica empezó como la aplicación de los principios de lingüística estructural a los fenómenos que quedan fuera del ámbito de la lingüística propiamente dicha. La semiótica aunó el desarrollo de campos diversos: lógica (la obra del filósofo norteamericano Charles Sanders Pierce), lingüística (Ferdinand de Saussure), antropología (Claude Lévi-Strauss) y teoría literaria (los críticos de la escuela de Praga de los años veinte y treinta), todos los cuales se centraban en la capacidad humana para conceptualizar y articular el mundo a través de una variedad de medios: lenguaje verbal, gestos, sonido, historias, ropa y representación pictórica, entre otros.

La semiótica ha examinado fenómenos que parecían evidentes y sencillos en su operación (la fotografía, el lenguaje de la novela) demostrando que son productos de complejas series de reglas y convenciones. De un modo similar, se ha ocupado de fenómenos que parecen ser, si no fortuitos, al menos carentes de reglas (buenos modos en la mesa, campeonatos de lucha libre, números circenses), y ha demostrado que también están gobernados por reglas. La pregunta que planteaba el antropólogo Lévi-Strauss acerca de los mitos primitivos puede tomarse como la pregunta que plantea la semiología en general: «Si los diferentes aspectos de la vida social (incluyendo incluso el arte y la religión) pueden o no estudiarse a través de los métodos de la lingüística y con la ayuda de conceptos similares a los empleados en esta disciplina, pero también si no constituyen fenómenos cuya naturaleza interior es la misma que la del lenguaje».[15]

En otras palabras, la semiótica pregunta qué aspectos de la vida son sistemas gobernados por reglas. Fue Saussure quien descubrió que, a pesar de que un lenguaje verbal con sus miles de palabras y posibilidades combinatorias aparentemente infinitas parecería en un primer momento desafiar cualquier intento de ser expresado como una serie de reglas, de hecho, produce significado en base a un número finito de reglas o códigos. Estas reglas deben necesariamente ser preexistentes a cualquier articulación concreta; sólo podemos hablar porque ya «conocemos» las reglas.

El erudito francés Christian Metz fue el primero que aplicó la semiótica al cine en la década de los sesenta. La semiótica cinematográfica ha intentado explicar el modo en que el significado se expresa en una película y el modo en que se comunica al público dicho significado. Un semiótico puede intentar determinar las diversas formas en que se puede crear significado a través de la iluminación cinematográfica o evaluar la función que desempeña la iluminación en una película determinada. Entre las primeras investigaciones semiológicas de Metz sobre el cine se cuenta una tipología de

las diversas posibilidades combinatorias de los planos y secuencias en un filme y los tipos de «puntuación» fílmica (corte, fundido, cortina) que pueden utilizarse para conectarlos.[16]

Aquí no nos es posible realizar un estudio en profundidad acerca de la semiótica del cine y de su considerable impacto sobre los estudios cinematográficos en conjunto. Además, la semiótica fílmica no es un método monolítico ni sus aspectos principales han permanecido inmutables desde que fue introducida a principios de los años setenta. De un modo progresivo la semiótica ha ido combinándose con otros enfoques teóricos, principalmente marxismo y psicoanálisis. Por tanto el estudio que nos ocupa quedará limitado al proyecto global de la semiótica y a sus diversas e importantes consecuencias para el estudio *histórico* del arte cinematográfico.

En primer lugar, la semiótica en general no se ocupa tanto de un ejemplo específico de algún fenómeno (un poema, un mito tribal, un discurso) como de los sistemas de principios, convenciones, o códigos que gobiernan cualquier ejemplo en particular. Como ha dicho el lingüista Charles C. Fries acerca de la visión saussuriana de la lingüística, la semiótica se distancia de una visión del mundo «centrada en el objeto» para tomar una perspectiva «relacional» o «estructural».[17] Para el estudio histórico del arte cinematográfico este interés en la estructura o el sistema supone un cambio en el contenido de la historia del cine. El filme individual sigue siendo importante, pero también lo es el conjunto de principios y convenciones que una película comparte con otras del mismo estilo, periodo o género. En los comienzos de la semiótica cinematográfica, por ejemplo, Metz sugirió que una historia del estilo cinematográfico podría empezar comparando la frecuencia con que diversas películas de países diferentes utilizan determinadas combinaciones de planos. Una construcción que sea «típica» de las películas de una época o que pueda ser muy poco común en las películas de otra.[18]

Considerar una película como un sistema de convenciones y códigos significa restar importancia, hasta cierto punto, al papel del artista en la historia del cine. Como mínimo obliga al artista a compartir el escenario de la historia del cine con fuerzas menos personales. Los semióticos cinematográficos admitirían que el cine se diferencia del lenguaje verbal en que el primero no tiene una serie de «reglas» estrictas por medio de las que se crea el significado cinematográfico. En el cine, utilizando los términos de Metz, la gramática y la sintaxis son lo mismo. No obstante, harían hincapié en que ningún realizador, al margen de lo buen artesano que sea, opera fuera de las limitaciones impuestas por precedentes, convenciones y expectativas del público. Además, el proyecto definitivo de una semiótica del cine va más allá del filme individual, más allá del artista individual, más allá incluso del ámbito del cine en *sí*. Para el semiótico el cine es una forma

de significado entre otras. El cine, claro está, tiene sus propias particularidades como productor de significado, pero la semiótica intenta explicar el proceso de significación (la producción de significado) en general, al margen de la forma que tome esa significación.[19]

Una historia estética del cine basada en la semiótica tendría como tema todos los modos en que se ha producido significado y placer en las películas y no sólo en aquellas películas que otros historiadores han elevado al estatus de arte. De hecho, podría decirse que una historia del cine basada en la semiótica no sería una historia del cine «estética» en absoluto, en tanto que la semiótica considera que las distinciones tradicionales entre «arte» y «no arte» son inapropiadas para su proyecto de entender cómo se genera el significado. Como mínimo podemos decir que en la semiótica la línea entre «obras de arte» y otras películas es mucho más difusa (cuando es posible reconocerla) de lo que cualquier historiador de obras maestras podría aceptar.[20]

Hacia una reformulación de la historia estética del cine

El impacto de la semiótica en la teoría y crítica del cine ha tenido una amplia repercusión pero hasta la fecha su influencia ha sido menor en la historia del cine. Ni la semiótica ni la lingüística estructural en que está basada son teorías históricas.[21] La semiótica puede explicar el modo en que funciona el montaje en un filme determinado o trazar el potencial significativo que el montaje ha puesto a disposición de los realizadores a lo largo de la historia del cine, pero no puede decirnos, sin hacer referencia a otro modelo explicativo, *por qué* se utilizó el montaje de un modo concreto en un tiempo determinado, o por qué cierta variedad de montaje se hizo dominante mientras que otras quedaron al margen en la realización de películas del oeste. En otras palabras, no hay una «semiótica de la historia del cine» bien formulada que pueda presentarse como una alternativa al enfoque tradicional de obras maestras. Además, resultaría simplista presentar el debate sobre la historia estética del cine en forma de dicotomía: historiadores de obras maestras frente a semióticos. No obstante, las posiciones de obras maestras y semiótica pueden verse como dos series de preocupaciones e intereses fundamentalmente diferentes, que, a su vez, sugieren orientaciones históricas divergentes. Las contribuciones que ha hecho la semiótica a la crítica y teoría cinematográficas pueden constituir un punto de partida para la reformulación de la clase de preguntas que la historia estética del cine puede y debe plantear.

El cambio de enfoque crítico de la semiótica —del filme como objeto estático al filme como una serie de relaciones, tanto internamente (una pe-

lícula individual como un sistema de relaciones entre códigos) como externamente (las relaciones entre películas)— indica una redefinición correspondiente de la historia estética del cine como la historia de la producción de significado en el cine o, en terminología semiótica, de la historia de los usos del significado. En lugar de preguntar: ¿qué películas son arte? podemos preguntar: ¿cómo y por qué han sido utilizados elementos cinematográficos formales (iluminación, montaje, movimientos de cámara) en filmes particulares en momentos concretos de la historia del cine? ¿Cómo y por qué algunos estilos han sido normativos durantes largos periodos de la historia del cine (el «estilo» de Hollywood, por ejemplo), mientras que otros han florecido sólo durante breves periodos (el expresionismo alemán, el impresionismo francés) o han sido idiosincrásicos (el estilo personal de Méliès o Dreyer)? ¿Qué han significado ciertos recursos cinematográficos para el público en diferentes momentos de la historia del cine (iluminación de alto contraste o el salto de imagen) y cómo se creó este significado? Tal redefinición de la historia estética del cine deja de lado aspectos de gusto y evaluación. En lugar de otorgar un valor artístico atemporal a obras escogidas, la historia del cine como uso del significado intenta comprender cualquier utilización de la forma cinematográfica en su especificidad y complejidad histórica.

Kristin Thompson ha desarrollado un enfoque «neoformalista» de la crítica, aplicando al cine principios de la crítica literaria articulados por los denominados críticos formalistas en la década de los veinte. El formalismo, a pesar de estar basado en gran medida en la obra pionera de Saussure sobre lingüística, difiere de la semiótica en tanto que mantiene la distinción entre los usos estéticos y no estéticos del lenguaje y se centra en la capacidad del arte para alterar nuestras percepciones así como para crear significado. Las diferencias entre neoformalismo y semiótica cinematográfica como sistemas de crítica son menos importantes para un estudio de la historia estética del cine que la indicación de Thompson de que cada película está situada dentro de —y depende de— una red de relaciones con otros sistemas de arte y de producción de significado. Thompson denomina a esta relación «series de antecedentes». Para ella, una película es un «sistema abierto» producido y consumido en interacción constante con otros sistemas. Una película invoca otros sistemas y al mismo tiempo constituye una organización única de elementos de esos sistemas. El lector de dicha película la entiende en términos de convenciones y normas derivadas de esos sistemas o antecedentes. Por tanto, dice Thompson, «la crítica formalista debe tener raíces en la historia». El interés formalista por el contexto estético en el que se produce y consume una obra queda reflejado en la teoría de recepción de Iser y Jauss. Jauss habla del «horizonte de expectativas» contra el que lectores y críticos ponen cada nuevo trabajo.[22]

Relacionando las teorías estéticas historizadas de Thompson y Jauss con el marco histórico sugerido en el capítulo 1, podemos refundir las «series de antecedentes» de las que ella habla como *mecanismos generativos*, la interacción que determina el modo en que se estructura una película concreta y el modo en que el público la interpreta en un momento determinado. La tarea del historiador estético del cine se convierte entonces en la identificación de estos mecanismos generativos y en la explicación de su interacción. La comprensión *histórica* de una película consistiría en comprenderla como una coyuntura específica de antecedentes o mecanismos generativos. Cada película, incluso la más rutinaria, es única desde un punto de vista histórico ya que representa una ordenación particular de elementos. No obstante, esta unicidad no significa que el historiador deba considerar cada película como un accidente histórico inexplicable; lo que difiere de una película a otra es la ordenación individual de elementos y no el sistema de elementos en sí. Nos encontramos con que muchos de los mismos mecanismos generativos entran en funcionamiento en películas aparentemente muy diferentes.

Tanto el concepto de antecedentes como su paralelo en la teoría de respuesta, el horizonte de expectativas, ofrecen un marco para el entendimiento de las fuerzas que funcionan en la recepción de una película determinada en una cultura determinada. Volviendo a Jauss brevemente, el horizonte de expectativas representa «la suma total de reacciones, prejuicios y comportamiento verbal o de otro tipo que reciben a una obra en el momento de su aparición». Un trabajo determinado puede responder a sus expectativas con tal facilidad que quede mezclado con sus antecedentes, pero un trabajo de estas características se arriesga a ser tan similar a los otros que pueda ser percibido como «aburrido». Las obras que sobresalen de un modo más claro de sus horizontes crean lo que Jauss denomina una «distancia estética», en respuesta a la cual un público podría alterar sus horizontes de modo que la obra sea aceptada, o, en casos más extremos, rechazar el trabajo como «ininteligible».

No obstante, hay otra posibilidad; la obra puede dividir a su público entre aquellos que la aceptan y aquellos que la rechazan. Por tanto, para Jauss, la comprensión de la historia de una obra determinada conlleva el entendimiento de su uso de estrategias previas, el horizonte de expectativas contra el que se lee, la respuesta articulada que la obra genera, su asimilación subsiguiente en el horizonte del lector o su distanciamiento del mismo, y los cambios textuales en otros textos de la misma forma o género ocasionados por el proceso resultante de retroalimentación entre lectores, autores e instituciones culturales. Jauss está interesado en dejar claro qué quiere decir con reconstruir el horizonte de expectativas contra el que se pone una obra en el momento de su recepción. Este proyecto no es un intento de «entrar de algún modo en las mentes» de espectadores anteriores.

El historiador sólo puede presentar como parcialmente objetivas las condiciones históricas específicas en las que se produce y consume una obra determinada, ya que los lectores históricos no habían articulado este horizonte ni eran plenamente conscientes del mismo. Las diferencias individuales en la descodificación entre los miembros del público le resultan inaccesibles al historiador, pero no ocurre lo mismo con los horizontes más generales que tienen a su disposición todos los miembros de un grupo de audiencia.[23]

¿Cuáles son, específicamente, estos antecedentes o mecanismos generativos que interactúan para determinar el sonido o el aspecto de un filme determinado así como el modo en que un público lee lo que se le presenta en la pantalla? El proyecto de identificar y explicar la operación de los factores responsables de la significación fílmica y de la respuesta del público en un momento determinado del pasado acaba de ponerse en marcha. Lo que aquí ofrecemos no es un catálogo exhaustivo sino un bosquejo preliminar de algunos de los factores más importantes.

Estilo

El estilo cinematográfico puede definirse como el uso sistemático de técnicas cinematográficas específicas que caracterizan una película determinada o un grupo de películas. Utilizando esta noción de estilo, el historiador puede especificar la práctica estética normativa en un momento concreto del pasado. Esta norma estilística definida desde un punto de vista histórico puede servir como antecedente u horizonte contra el que examinar una obra cinematográfica individual.

El estilo fílmico predominante en el cine occidental desde 1910 ha sido denominado estilo narrativo clásico de Hollywood. Este término designa un modelo particular de organización de elementos fílmicos cuya función global consiste en contar un tipo de historia particular de un modo particular. La historia que relata el cine de Hollywood implica una cadena continua de causa-efecto, motivada por los deseos o necesidades de personajes individuales y habitualmente resuelta a través de la realización de esos deseos o necesidades. No se introduce nada en la historia que nos distraiga de esta secuencia de sucesos narrativos y la historia sólo termina cuando la pregunta inicial planteada por la narrativa del filme ha sido respondida. (¿Ganarán los granjeros a los rancheros? ¿Volverá Dorothy a Kansas? ¿Puede Sam Spade resolver el caso del Halcón Maltés?)

Todos los elementos fílmicos en el cine clásico de Hollywood están supeditados a la narrativa. Montaje, puesta en escena, iluminación, movimientos de cámara e interpretación, todo se combina para crear una transparen-

cla de estilo de modo que el espectador atienda a la historia que se le está contando y no al modo en que se le cuenta. Las relaciones espaciales, por ejemplo, deben quedar claras en los distintos planos para que el espectador nunca tenga dudas acerca de su relación con respecto a la acción. El paso del tiempo en la historia se manipula a través del montaje, de modo que sucesos insignificantes desde un punto de vista narrativo pueden ser eliminados. El primer plano sirve para concentrar la atención del espectador en el diálogo, por medio del cual se transmite una buena parte de la narrativa, y en muchos casos el fondo de un primer plano queda desenfocado, para evitar que la mirada del espectador se aleje de la parte de la imagen importante desde un punto de vista narrativo. Los movimientos de cámara suelen ser discretos y a menudo están motivados por el movimiento de un personaje (la cámara hace una panorámica para seguir a un personaje que camina, por ejemplo). El sistema formal creado por estos y otros recursos formales constituye un «punto cero en el estilo cinematográfico» en tanto que sólo se utilizan para hacer frente a las necesidades de la narrativa y permanecen «invisibles».[21]

La importancia histórica del estilo clásico de Hollywood reside en el hecho de que, para finales de los años veinte, el estilo de Hollywood ya había sido aceptado en casi todo el mundo como *el* estilo del cine narrativo. Otros estilos quedaron bajo la sombra estilística de Hollywood y fueron juzgados de acuerdo con el estándar impuesto por la misma. Para el historiador cinematográfico, el estilo de Hollywood supone un hito definible desde un punto de vista histórico, un marco de referencia estético en relación con el que se pueden medir otros estilos y en el que se pueden situar filmes y realizadores.

Un estudio del «cine del Tercer Mundo» ilustra la utilidad de modelos estilísticos que pueden especificarse desde un punto de vista histórico en la comprensión de la historia estética del cine. Hasta después de la segunda guerra mundial, la mayoría de los países de Latinoamérica y África tenían muy poca o ninguna tradición cinematográfica nacional. Sus industrias cinematográficas estaban controladas por firmas norteamericanas o europeas y sus pantallas dominadas por películas al estilo de Hollywood. Desde la década de los cincuenta, un número cada vez mayor de realizadores de países del Tercer Mundo han intentado forjar un estilo cinematográfico capaz de ocuparse de temas políticos y culturales locales. Los resultados cinematográficos han sido variados desde un punto de vista estilístico, pero en todos los casos de lo que se ha dado en llamar cine del Tercer Mundo el punto de partida ha sido una crítica al cine de Hollywood.

Para realizadores y teóricos como Fernando Solanas, Octavio Getting, Miguel Littin, Ousmene Sembene y otros, el cine de Hollywood representa un lujo, un producto fabricado en algún lugar lejano y vendido a los con-

sumidores en forma de experiencia escapista, agradable y sin consecuencias. Incluso allí donde las películas de Hollywood se ocupaban de temas «sociales», estas películas eran incapaces de abordar dichos temas excepto como problemas a los que personajes individuales se enfrentan y acaban por superar. La transparencia estilística del estilo de Hollywood impide que las películas planteen la cuestión de su propio estatus como objetos culturales o estéticos, porque para hacerlo tendrían que socavar la primacía de la narrativa. Las películas de Hollywood, continúa la crítica, nunca animan a su público a pensar en ellas como películas o a cuestionar su relación con los acontecimientos en la pantalla.

La respuesta que provoca una película de Hollywood es la pasividad: todo lo que el público necesita ver y oír se le ofrece sin complicación alguna a través del estilo de Hollywood; la lectura de *Tiburón* (Jaws, 1975) o *E. T.* (E. T., 1982) no requiere ningún esfuerzo. Por último, al responder a todas las preguntas narrativas que plantea, la película de Hollywood aísla la experiencia de ver el filme del mundo real del espectador. Al margen de lo absorbente o inquietante que pueda ser una película, su estilo siempre la proclama como «sólo» una película.

Es difícil leer una película del Tercer Mundo como *La hora de los hornos* (1966-1968) de Solanas y Gettino como algo que no sea una reacción contra el estilo de Hollywood y el enfoque de producción y consumición cinematográfica que representa. Este filme dividido en tres partes y de cuatro horas de duración trata de la política, la cultura y la economía argentinas y de su dominio por parte de intereses extranjeros, pero también trata del cine y de la posibilidad de utilizar el cine como un arma política y cultural. Mientras que los filmes de Hollywood son invisibles desde un punto de vista estilístico, *La hora de los hornos* le recuerda al espectador constantemente su condición de película dirigiéndose a él directamente, interrumpiendo planos con motivos y leyendas impresas sobre la pantalla y haciendo un *collage* de diversos estilos cinematográficos.

Mientras que el cine de Hollywood es un lujo que provoca la pasividad del público, Solanas y Gettino han concebido su película como un *acto fílmico* que obliga al público a pensar acerca de la realidad de la película y de la realidad que la película representa. Varias veces a lo largo de la película aparece una leyenda sobre la pantalla pidiendo al proyeccionista que detenga la proyección y a la audiencia que discuta lo que acaba de ver. Por tanto mientras la condición de lujo del filme de Hollywood dicta que cada proyección del mismo debe ser igual a las otras (de modo que cada cliente «compre» el mismo producto), cada proyección de *La hora de los hornos* es diferente. Para Solanas y Gettino, «esto significa que el resultado de cada proyección dependerá de aquellos que la organicen, de aquellos que participen en ella y del tiempo y el lugar; la posibilidad de introducir variacio-

nes, adiciones y cambios es ilimitada». Por último, mientras que la película de Hollywood es un objeto estético autónomo e independiente, *La hora de los hornos* tiene un final abierto de modo que se puedan hacer cambios o añadir material adicional como resultado de las discusiones del público. Como anuncia el título final «...se abre a ti para que puedas continuarla». No hay ninguna resolución narrativa, ningún indicio de que la película pueda responder a las preguntas que plantea, ninguna «satisfacción estética» como resultado de ver *La hora de los hornos*.[25]

Irónicamente, por muy lejos de las redes del estilo de Hollywood que los realizadores del Tercer Mundo quieran llevar sus películas (*La hora de los hornos* representa un giro de casi 180 grados), no pueden escapar de los efectos del mismo. Una de las consecuencias históricas de la dominación del estilo de Hollywood sobre el cine internacional ha sido el establecimiento de una serie de expectativas por parte del público acerca del aspecto que supuestamente debe tener una película y de lo que debería ser la experiencia de ver una película, no sólo en los Estados Unidos y Europa, sino también en países del Tercer Mundo. De este modo, un realizador cuya película se aleje radicalmente de los hábitos cinematográficos (léase: estilo Hollywood) se arriesga a alienar al público hasta el extremo de negar la efectividad política de la película. Al darse cuenta de esto, algunos realizadores del Tercer Mundo han forjado estilos que retienen algunas de las características de las películas de Hollywood (una forma narrativa cerrada, personajes individuales) al mismo tiempo que modifican otras para que encajen en sus objetivos estéticos y políticos.

Además de utilizar el estilo clásico de Hollywood como un hito histórico con el que comparar otros sistemas estilísticos, el historiador del cine también debe examinar los orígenes históricos y el desarrollo del estilo de Hollywood en sí. Una de las razones para la longevidad del estilo del cine de Hollywood ha sido su capacidad de adaptación; se ha acomodado a cambios económicos, revoluciones tecnológicas, influencias de otros sistemas estilísticos y a las necesidades estilísticas individuales de miles de realizadores a lo largo de medio siglo. ¿Cómo, podríamos preguntar, se han llevado a cabo estas adaptaciones? ¿Qué ha constituido la práctica estándar de Hollywood en un momento determinado de la historia del cine y dónde se han puesto los límites de la práctica aceptable? ¿Qué posibilidades de variación han existido dentro del estilo de Hollywood y cómo se han manifestado en películas determinadas? ¿Cuál ha sido el efecto del cambio tecnológico en el estilo de Hollywood: sonido, color, pantalla panorámica, etcétera?

En resumen, si el concepto de película de Hollywood ha de tener alguna utilidad histórica, no debemos entenderlo como una entidad rígida y estática sino como una serie de hábitos *con* una historia. No hay nada en

la tecnología cinematográfica tal como fue inventada a finales del siglo pasado que la «predestinara» a ser utilizada principalmente como medio para contar historias. El primer público de cine vio y al parecer disfrutó de una amplia variedad de estilos cinematográficos: películas de viaje, noticiarios, «películas caseras» acerca de la comunidad, trucos fílmicos, escenas tomadas de obras de teatro populares, así como películas narrativas. Una de las cuestiones más complejas y sugestivas de la historia del estilo fílmico es cómo se desarrolló el estilo de Hollywood a partir de esta multiplicidad de usos de la tecnología del cine y se erigió rápidamente en uso cinematográfico «normal».

Como ya hemos visto, muchas historias del cine norteamericano han considerado el estilo de Hollywood como la realización inevitable del potencial narrativo del cine. No obstante, como indica el caso de *Salvamento en un incendio* (estudiado en el capítulo 2), la ascendencia del filme narrativo no fue un proceso inevitable ni sencillo. Los hallazgos preliminares de una serie de investigaciones recientes (a estas alturas de la historia estética del cine sólo pueden ser preliminares) indican que el estilo narrativo del cine mudo que acabó por desarrollarse en el estilo de Hollywood emergió a lo largo de más de una década como respuesta a fuerzas económicas (la necesidad de elaborar de forma regular un producto de venta consistente), expectativas del público y modelos estéticos ofrecidos por otras manifestaciones artísticas y medios de entretenimiento.[26]

Antecedentes intertextuales

El estilo cinematográfico clásico de Hollywood constituye un sistema estético que los realizadores pueden utilizar o contra el que pueden reaccionar. Para el público, representa una parte importante de su horizonte de expectativas, estableciendo el aspecto visual y sonoro que «supuestamente» debe tener una película. El estilo narrativo clásico de Hollywood no es en modo alguno el único sistema estético que funciona en el cine de Hollywood, ya sea a nivel de producción (codificación) o consumición (descodificación). Una película de Hollywood puede utilizar convenciones o códigos derivados de muchos otros sistemas textuales o que hacen referencia a éstos, convirtiendo la película en una especie de intersección intertextual: el punto de convergencia de una serie de usos de significación.

Los demás sistemas textuales implicados en la producción de significado fílmico resaltan de un modo más evidente en la parodia cinematográfica, donde, para obtener un efecto cómico, se invocan aspectos de textos que el público conoce muy bien (la sátira de Hitchcock realizada por Mel Brooks en *Máxima ansiedad* [High Anxiety, 1977], por ejemplo, en la que se paro-

dian ciertos planos de películas de Hitchcock, el plano inicial de *Psicosis*, entre otros). Pero cada filme de Hollywood es hasta cierto punto una red intertextual, basada en modelos de significado ya existentes en otras películas y en otras manifestaciones artísticas. Estos modelos de significado están determinados desde un punto de vista histórico; las convenciones en otras manifestaciones artísticas cambian a través del tiempo, al igual que las convenciones en el cine. De aquí que la comprensión del modo en que una película en concreto obtiene significado implica entender el uso que ésta hace de otros sistemas textuales en un momento determinado.

Podemos dividir estos otros sistemas textuales en tres categorías: *fílmicos, no fílmicos* y *extrafílmicos*, quedando las dos primeras incluidas en la historia estética del cine, definida en términos generales. Un intertexto fílmico sería el uso que se hace en una película de elementos de otras películas (todo desde una referencia a otro filme concreto hasta el uso de convenciones tomadas de un género de películas: las películas del oeste, el filme de ficción científica o el musical). Un intertexto no fílmico implicaría el uso de convenciones o códigos de otras manifestaciones artísticas o sistemas de representación (pintura, teatro, literatura, moda, artes gráficas, fotografía). La tercera categoría de intertexto, la extrafílmica, incluiría el uso que hace la película de prácticas de significado que son claramente de una naturaleza no estética: derecho, biología, política, etcétera. El análisis del uso de estos sistemas textuales en una película entraría más en el ámbito de la historia social del cine que en la historia estética del cine.[27] Las redes intertextuales fílmicas y no fílmicas formadas incluso por el producto de estudio más típico podrían ser muy vastas; después de todo, la producción de significado en un texto es un proceso complejo. Un filme de gánsters corriente de los años treinta puede implicar convenciones derivadas del género de películas de gánsters en general, novela negra, iconografía de Los Ángeles, moda y jerga norteamericana de los años treinta, entre otras. Incluso el material publicitario de una película o su estrella se convierte en un intertexto, como resulta evidente en el estudio del estrellato del capítulo 7.

El sistema intertextual que más atención ha recibido por parte de los estudiosos del cine es el género. Esencialmente, el estudio de género plantea dos preguntas: ¿qué significa decir que una película es un musical, una película del oeste o una película de terror?, y, ¿cómo podemos explicar el hecho de que mientras los tópicos a que tienen acceso los realizadores son prácticamente ilimitados, se sigan haciendo una y otra vez los mismos tipos (géneros) de películas sin que, al parecer, el público pierda interés en ellos?

Tradicionalmente, los géneros fílmicos han sido definidos en base a personajes, temas, escenarios, tramas e iconografía que se repiten a menudo: una película del oeste es una película que contiene colonos y vaqueros, desierto, pueblos de una sola calle y enfrentamientos entre las fuerzas de la

civilización y las de la tierra virgen. Como señala Andrew Tudor, las definiciones de género derivadas únicamente de películas son, en cierto modo, inevitablemente circulares: las características de la «película del oeste» surgen de películas que el analista ya ha definido como películas del oeste. Tudor indica que denominar a una película musical o película del oeste no es sólo decir que contiene ciertas características sino que la película sería reconocida como tal por el público. La misma noción de género depende de un acuerdo común con respecto a qué constituye una película del oeste o un filme de gánsters. «Género», dice, «es lo que nosotros, de un modo colectivo, creemos que es.»[28] Traduciéndolo a términos que hemos estado utilizando en este capítulo, el género constituye un importante antecedente intertextual que genera en el público unas expectativas definidas. El público acepta las canciones y los bailes espontáneos del musical y, de hecho, los anticipa como una convención genérica del musical.

Las convenciones genéricas operan como limitaciones estéticas y como fuentes de significado. Una vez que se ha invocado una serie de convenciones genéricas en una película —aparecen indios en la línea del horizonte o un tranvía se convierte en el escenario de un número musical— también entran en juego las expectativas generadas por dichas convenciones. Entonces estas convenciones sirven como parámetros en los que se espera que encajen otros aspectos de la película: descripción de personajes, decorados, conflicto dramático, progresión narrativa. El riesgo de violar estos parámetros, claro está, es el de frustrar las expectativas del público. Por otra parte, las convenciones genéricas se convierten en una especie de marco estético de significado preexistente que una película puede establecer de un modo bastante económico. Para dar a entender que se trata de una película del oeste, basta con que la película empiece con un plano secuencia de un jinete solitario cabalgando por una enorme pradera. Este único plano es suficiente para «conectar» la película a una vasta y compleja red intertextual: la de las películas del oeste. No se necesita ningún tipo de exposición para explicar quiénes son los colonos, por qué se conduce el ganado a través del campo abierto, cuáles son las funciones del salón o por qué el protagonista cabalga hacia la puesta de sol al final de la película.

Sistemas de producción

Las categorías «Hollywood», «vanguardia» y «documental» hacen referencia a las categorías estilísticas de las películas, pero también a las diferencias entre las mismas en términos de contexto de elaboración y sistema de producción. En este caso, el término «sistema de producción» significa la estructura global de organización en la producción de una película: ra-

zones para hacer la película, división de las tareas de producción, tecnología empleada, delegación de responsabilidades y control y criterios para evaluar el filme terminado. Cada sistema de producción produce su propio conjunto de prácticas de producción: concepciones normativas acerca del aspecto visual y sonoro que debe tener una película. Estas normas ejercen una fuerza considerable, aunque sutil, en la toma de decisiones artísticas.

Hay al menos tres modelos básicos de producción:

1. El sistema de producción cinematográfica *individual* describe la situación de producción en que la responsabilidad total o principal de la producción recae sobre una sola persona. El filme de vanguardia o experimental suele ser obra de un solo individuo.

2. El sistema *colectivo* implica a varias personas que comparten a partes iguales el proceso de producción. En este sistema se delegan tareas específicas pero la toma de decisiones es compartida. El colectivo argentino Cine Liberación, entre cuyos miembros están Solanas y Gettino, ejemplifica el modo colectivo. Cada miembro del equipo es capaz de manejar cualquier parte del equipo y las decisiones de producción son responsabilidad de todo el grupo.

3. El sistema de producción *de estudio* es con mucho el más complejo de los tres. Su propósito no es la producción de una sola película sino la producción en masa de muchos filmes. Mientras que los beneficios pueden o no ser el motivo principal para la producción en los sistemas individual y colectivo, ciertamente son los beneficios los que sientan las bases para el sistema de producción de estudio. El sistema de estudio está caracterizado por la organización jerárquica, la división extensiva del trabajo y los usos de producción estandarizados.[29]

Al igual que estilos e intertextos tienen historias, también las tienen los sistemas de producción. En su disertación de 1981, Janet Staiger examina la historia del sistema de estudio de Hollywood y llega a la conclusión de que se desarrolló, al menos en parte, a causa de la necesidad de regularizar la producción cinematográfica a gran escala y de este modo maximizar los beneficios para los dueños de la compañía de producción. En resumen, el sistema de estudio fue el equivalente a la cadena de montaje de Detroit, que se desarrolló más o menos al mismo tiempo. El proceso de producción fue segmentado en distintas tareas y el trabajo de producción dividido de modo que cada trabajador sólo fuera responsable de una tarea o de una serie de tareas: guión, continuidad, construcción de decorados, manejo de cámara, iluminación, procesado, montaje, elaboración de títulos, etcétera. Las decisiones acerca de qué proyectos producir y a qué trabajadores les serían asignados dichos proyectos (incluidos actores y directores) las toma-

ba la dirección y otros empleados las transmitían a los puestos inferiores en la jerarquía.

A pesar de que el sistema de producción de estudio era uno de los diversos sistemas de organización de producción que estaban en pugna en la primera década de este siglo, se convirtió rápidamente en estándar industrial. Su desarrollo tuvo, según Staiger, más influencia en el estilo fílmico norteamericano que cualquier película o director concretos. Como señala, no obstante, sería simplista inferir que fue el tema económico por sí solo lo que «causó» el sistema de estudio, que a su vez «causó» el desarrollo del estilo clásico de Hollywood, que a su vez «causó» la producción de películas tan idénticas como cualquier producto fabricado en serie.

En primer lugar, el sistema de estudio no era en modo alguno el sistema de producción más barato. La producción de un montaje «invisible» en una película de Hollywood requería el trabajo de un montador, un montador ayudante, un guionista y un elaborado sistema de registro de la producción, de forma que los planos encajasen uniformemente y se mantuviera la ilusión de continuidad. En éste y en otros casos de producción en Hollywood, era más importante lograr que la película tuviera un aspecto determinado que mantener los costes al mínimo. Además, mientras que el consumidor espera que cada paquete de una marca determinada de chicle sea idéntico, el público cinematográfico espera que cada película realizada por un mismo estudio sea diferente. Por tanto, la presión para lograr una regularidad y estandarización en el sistema de Hollywood debe considerarse en relación a la presión compensatoria para producir películas diferentes.[30]

Autoría

El enfoque del autor sobre la crítica cinematográfica desató una polémica, aún vigente en ciertos círculos, acerca de quién debería llevarse el mérito por los logros artísticos en las películas de Hollywood. Truffaut y más tarde Sarris arguyeron que en el verdadero arte cinematográfico se atisbaba la visión del director. Esta afirmación propició que otros críticos afirmaran, también clamorosamente, que se podría defender la autoría del guionista, el productor, la estrella e incluso el cámara. En una reformulación de la historia estética del cine la pregunta, ¿quién ha hecho del cine un arte?, podría replantearse como, ¿por qué y cómo han tenido las películas el aspecto visual y sonoro que han tenido? Esta pregunta tiene un carácter más histórico que evaluativo y reconoce que las fuerzas responsables de las cualidades particulares de cualquier película son múltiples y tanto personales como impersonales. Sin duda alguna, una lectura atenta de las películas de Hawks, Ford y Hitchcock demuestra que llevan una firma inconfundi-

ble, pero sus películas también dejan ver las «marcas» del estudio, el estilo de Hollywood y el género.

Debido a su necesidad de descubrir los rasgos que unifican las películas de un director de Hollywood, de atribuir significado a la obra (consciente o inconsciente) del director, incluso la autoría más sofisticada desde un punto de vista crítico necesariamente dejaba de lado otras fuentes de significado tachándolas de «ruido». Como dijo Peter Wollen en *Signs and Meanings in the Cinema*: «Lo que hace la teoría del *autor* es tomar un grupo de películas —la obra de un director— y analizar su estructura. Todo lo que no resulte importante en este sentido, todo lo que no sea pertinente, se considera, lógicamente, como secundario, contingente, descartable».[31] El término clave en este caso es «no pertinente», porque mientras las fuentes de significado ajenas a la autoría pueden «no ser pertinentes» para el crítico decidido a descubrir la autoría, no hay razón lógica o historiográfica por la que dichas fuentes deban «no ser pertinentes» para el historiador estético del cine.

Casi desde sus comienzos, la autoría desvió la atención de los hábitos de producción reales. En vez de suscitar un debate espinoso acerca del grado de control que tenía un cierto director y dónde lo ejercía, los críticos de autoría insistieron en que su preocupación era el autor como construcción crítica, el autor como patrón de significado inferido de los textos que llevaban su nombre y no el personaje histórico del director. Este aislamiento de la historia llevado a cabo por la empresa de la autoría podría haber sido lógicamente necesario para proteger la autoría como sistema crítico, pero es innecesario y contraproducente cuando se aplica a la historia del cine. Una vez eliminada la presunción de que el autor es la fuente última de significado en sus películas, podemos plantear preguntas históricas de gran validez que le están vetadas a la autoría. ¿Cómo se toman las decisiones de producción en los diversos sistemas de producción? ¿Cuáles son las fuerzas que limitan el papel del individuo en el proceso de realización? ¿Cuáles son los límites aceptados de la innovación estética en un tiempo determinado y en un estilo concreto y cómo se llega a estos límites? ¿De qué modo percibe el público la autoría en el cine en un momento determinado?

Como un paso hacia la historización del concepto de autoría en el cine, podemos tomar prestada la distinción hecha por el crítico formalista Boris Tomasevskij entre autores con biografías y autores sin biografías. Los productos culturales más populares son obras de autores «sin biografías» en el sentido de que son anónimos para su público. Sus nombres no tienen significado alguno más allá de los títulos de crédito al principio de sus películas; no constituyen un personaje fuera de sus películas. El *saber* que una película fue dirigida por Joseph Pevney o Gregory La Cava no supone ninguna diferencia a la hora de descodificar su obra. Incluso en el caso de la

mayoría de los directores norteamericanos que los críticos han designado como autores, reconocerlos como tales es, en términos de Peter Wollen, un acto de desciframiento o interpretación, de descubrimiento y, en realidad, de construcción de los autores a partir únicamente de sus películas.

Hay otros autores, no obstante, incluyendo realizadores, que no sólo son conocidos como nombres en los títulos de crédito de sus películas, sino también como figuras públicas. Los «hechos» de sus vidas, sus hábitos de producción y sus declaraciones llegan al público a través de periodistas, críticos, sus propios publicistas, materiales publicitarios de sus películas, memorias y, más recientemente, programas de entrevistas televisados. Sus leyendas «cinematográficas» resultantes, utilizando la frase de Tomasevskij, se convierten en un importante antecedente histórico para la lectura de sus películas y, de hecho, a menudo también quedan inscritas en sus películas.[32] Esta inscripción puede tomar la forma de florituras estilísticas que dirigen la atención hacia el «autor» de la película. Tendemos a asociar estos rasgos de autoría con el «arte» cinematográfico europeo (las reflexiones metafísicas de los personajes de Bergman, las extravagancias de Fellini), pero también aparecen en la obra de algunos directores de Hollywood (los excesos estilísticos de Orson Welles, por ejemplo).

La referencia a la autoría también puede ser más literal, como cuando se anuncia una película como «autobiográfica», cuando el filme trata del proceso de realización o cuando el director se convierte en un personaje en una película suya o de otro director. La importancia histórica de las breves apariciones de Alfred Hitchcock en sus propias películas reside en que hacen referencia a una leyenda histórica que conforma y al mismo tiempo es conformada por sus películas. El género en el que Hitchcock solía trabajar, el filme de suspense, prestó a su leyenda biográfica una cierta inclinación por lo macabro; mientras que sus *cameos* antojadizos evocaban otra faceta de su personalidad: su sentido del humor. La leyenda biográfica de Hitchcock era tan fuerte que este director podía permitirse dotar de autoría a textos en cuya creación no había tomado parte: antologías de relatos cortos de misterio y la serie de televisión de las décadas de los cincuenta y sesenta, *Alfred Hitchcock Presents*, la mayoría de cuyos episodios Hitchcock se limitaba a «presentar».

La leyenda biográfica de un realizador es importante para el historiador cinematográfico por varias razones. En primer lugar, puede ayudarnos a comprender los hábitos de producción elegidos por el realizador, ya que la leyenda biográfica, en especial las declaraciones públicas del realizador, ayuda a establecer la relación entre el realizador y las prácticas dominantes del sistema de producción en el que trabaja. En segundo lugar, la leyenda biográfica puede condicionar la recepción de una película determinada, influyendo en el modo en que «debe» leerse. Examinaremos más a fondo estos dos aspectos de la autoría en el ejemplo de este capítulo.

El discurso estético sobre el cine

Como ya hemos visto, una parte del horizonte de expectativas de cualquier público en la historia del cine es generado por la película en sí. Las experiencias previas con otras películas han llevado a los espectadores a esperar ciertas cualidades de una película del oeste, un musical o un documental. Podemos decir sin temor a equivocarnos que para principios de los años treinta el publico cinematográfico norteamericano consideraba el estilo clásico de Hollywood no sólo como una serie de convenciones entre otras muchas sino como el estilo fílmico «normal» con respecto al cual otros estilos presentaban desviaciones mayores o menores. Otras expectativas derivan de un discurso más general acerca del cine proveniente de diversas fuentes. La paradoja predominante del sistema de producción de estudio llevado a cabo en Hollywood era la necesidad, por una parte, de estandarizar su producto, y por otra de diferenciar cada una de las películas realizadas de las otras, de modo que se pudiera tentar al público para que pagase por verlo. La función de la publicidad cinematográfica durante la era de los estudios era la de hacer que cada película pareciera ser especial y por tanto una experiencia única para el espectador. Podemos estar seguros de que el público aprendió rápidamente a descartar los adjetivos superlativos utilizados para describir películas en los tráilers, pósters, programas de mano y anuncios en los periódicos, pero el discurso publicitario del cine ayudó a condicionar las expectativas del público y a establecer los términos en los que sería juzgada una película. La publicidad también podía situar una película en una red intertextual asociándola o comparándola con otras películas, como en «Desde *Psicosis* no...» o «Si le gustó *Lo que el viento se llevó*...».

Desde 1890 se han hecho innumerables evaluaciones críticas sobre revistas cinematográficas específicas, todo tipo de publicaciones, libros, y ahora la televisión. En 1929, *Film Daily Yearbook* identificó 326 revistas norteamericanas que empleaban a alguna persona designada como «crítico cinematográfico». Resulta difícil determinar si este discurso crítico sobre el cine ha afectado al comportamiento de los espectadores hasta un grado apreciable. Desde luego, ningún reseñante cinematográfico ha tenido nunca el poder para destrozar una película del modo en que, según dicen, ciertos críticos teatrales pueden arruinar las posibilidades de un espectáculo de Broadway de convertirse en un éxito comercial. También resulta peligroso afirmar que hay una correlación entre el juicio crítico y el «gusto del público» ya que hay muchos ejemplos en la historia del cine de películas despreciadas por el sistema crítico que han sido lo suficientemente bien recibidas por el público como para convertirse en éxitos comerciales.

Un estudio del discurso crítico en el cine en un momento particular de la historia es valioso para el historiador cinematográfico en cuanto que, como

el discurso publicitario, tiende a establecer el vocabulario crítico y los sistemas de referencia utilizados no sólo por los críticos sino también por el público. Tomando prestado un término de la investigación de los medios de comunicación de masas, el discurso crítico del cine ha tenido la función de decidir qué películas estaban a la orden del día; es decir, no ha dicho al público tanto qué tenían que pensar como *sobre qué* tenían que pensar. El discurso crítico también ayuda al historiador a establecer los límites normativos del estilo dominante del cine en un momento determinado del pasado. Estos límites quedan expuestos cuando los críticos se enfrentan a una película que es diferente, que no encaja a la perfección en los sistemas de referencia habituales del discurso crítico estándar.

Como veremos en el estudio de caso de este capítulo, en algunas películas estas diferencias son tales que la película aún puede llevarse al terreno discursivo y, de hecho, ser percibida como una innovación artística porque se desmarca de las películas habituales. En otros casos, no obstante, la película viola de tal modo los modelos estilísticos normativos que el discurso crítico vigente no se puede ocupar de ella y opta por rechazarla o sencillamente ignorarla. Por tanto, las reseñas cinematográficas negativas son más útiles para el crítico cinematográfico a la hora de comprender el contexto estético en el que fueron recibidos los filmes que las laudatorias, y los silencios a veces se hacen oír con mayor claridad que los coros de elogio.

Noël Carroll ha llegado a afirmar que todas las teorías cinematográficas (y, por tanto, todas las teorías de la historia del cine) que intentan localizar el arte en alguna propiedad inherente a la obra en sí están equivocadas. Adaptando lo que se denomina «teoría institucional del arte» a la historia del cine, Carroll sostiene que una película se convierte en objeto de la historia estética del cine sólo si reseñantes, críticos y otros individuos que forman parte de la institución del arte cinematográfico la han nominado como obra de arte. La obra es «estética» porque se ha visto que guarda alguna relación con tradiciones artísticas superiores. Una obra puede verse como repetición de tendencias previas, una amplificación de dichas tendencias o un incumplimiento de las mismas; en cualquier caso, ocupa alguna posición en relación con las obras anteriores. No obstante, «si, en un momento dado de la historia, el objeto no puede ser conectado con la tradición por medio de estos tipos de interpretaciones, no es arte».[33]

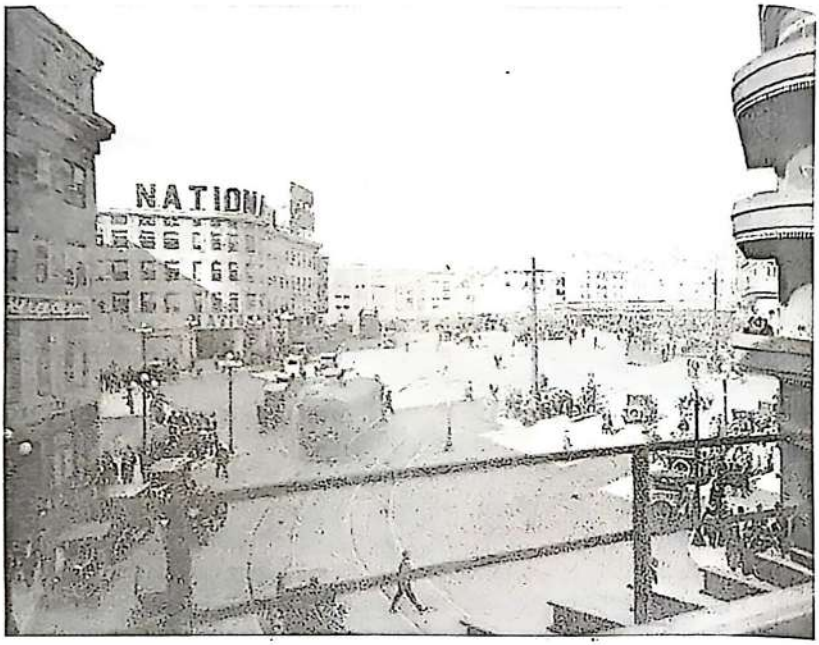
Estudio de un caso: los antecedentes de *Amanecer*

En 1972 la revista cinematográfica británica *Sight and Sound* llevó a cabo una encuesta mundial entre críticos cinematográficos para determinar las obras maestras del cine de todos los tiempos. Sólo cinco filmes mudos fue-

ron situados entre las obras de arte más importantes del cine. Uno de ellos era *Amanecer* (Sunrise, 1927) de F. W. Murnau. Quince años antes de la encuesta de *Sight and Sound*, *Cahiers du Cinéma* había hablado de *Amanecer* como de «la mayor obra maestra de la historia del cine». *Amanecer* se resiste con todas sus fuerzas a ser categorizada desde un punto de vista histórico. Aunque está basada en un relato corto alemán y dirigida, escrita y diseñada por alemanes, *Amanecer* fue filmada en Hollywood y financiada por la William Fox Company. Desde un punto de vista estilístico, la película parece desmarcarse del resto de las obras de su época (tanto alemanas como norteamericanas), en particular en lo que hace referencia a su uso de los movimientos de cámara. El plano que representa un viaje en tranvía desde el campo a la ciudad —para el que se construyó especialmente un decorado con una elaborada perspectiva forzada— es uno de los más famosos de la historia del cine. Sarris, quien incluye a Murnau en su panteón de autores, dice que la secuencia del tranvía de *Amanecer* es «uno de los pasajes más líricos del cine mundial».

Excepto en dos aspectos esta película es considerada por la mayoría de los críticos e historiadores cinematográficos como una obra al margen de la historia estética del cine, una especie de accidente histórico fortuito a causa del cual se pusieron al servicio de un gran artista cinematográfico, por una vez, los medios de Hollywood. Se considera que *Amanecer* marca la cima de la breve carrera de Murnau (diez años) y el fin de la era muda. *Amanecer*, el filme mudo más caro realizado por Fox, no consiguió recuperar sus costes y los dos siguientes filmes que Murnau hizo para esta compañía sufrieron las interferencias de los estudios. A partir de entonces, Murnau sólo hizo otra película, *Tabú* (Tabu, 1931), codirigida con el director de documentales Robert Flaherty. Murnau murió en un accidente automovilístico en marzo de 1931, a los cuarenta y tres años. Cuando *Amanecer* hizo su debut en Nueva York en septiembre de 1927, compartió el cartel con un noticiario sobre Mussolini con sonido sincronizado de Fox-Movietone. Los planes de la Fox para las películas sonoras estaban lo suficientemente avanzados en la época de la producción de *Amanecer* como para que algunas copias de la película se prepararan con una banda de música sincronizada y efectos, convirtiendo la película en un curioso híbrido tecnológico: no era muda, pero tampoco era del todo sonora. Desde un punto de vista histórico, esta película representa el final prematuro y artificial de la carrera de un director que estaba alcanzando su cima y, en retrospectiva, un digno monumento a las posibilidades estéticas del cine mudo.

Podría parecer, por tanto, que *Amanecer* nos ofrece el ejemplo de una película que, por una razón u otra, no será historizada. Dudley Andrew ha dicho de ella que «como una película que aspira a formar parte de las "bellas artes" se resiste a todos los esquemas críticos (y, por extensión, históri-



El decorado urbano con perspectiva forzada construido especialmente para *Amanecer* es uno de los más famosos de la historia del cine.
The Museum of Modern Art/Film Stills Archive.

cos) que podrían socavar aquello que la hace sobresaliente».[34] No obstante, la historia estética del cine no tiene por qué ser equivalente al empobrecimiento crítico de un texto cinematográfico a través de su reducción a una simple serie de significantes históricamente determinados o por medio de su inclusión forzada en categorías históricas rígidas. Por la misma razón, ninguna película, por muy avanzada a su propia época que esté a causa de sus reverberaciones estéticas, queda exenta de una historia ni de una posición en la historia o, mejor dicho, de posiciones en las historias. Al examinar algunos de los antecedentes históricos de *Amanecer* siguiendo las líneas marcadas por este capítulo, nuestra comprensión de la película se enriquece, no queda empobrecida.

La leyenda biográfica de Murnau

No hay duda alguna de que F. W. Murnau era un artista con «una biografía» en el momento de la producción de *Amanecer*. Cuando Murnau

llegó a Nueva York desde Alemania en julio de 1926, su nuevo jefe, William Fox, lo recibió con un banquete en el Ritz Carlton, al que asistieron cientos de miembros de la sociedad de Manhattan y que fue retransmitido a otros muchos miles a través de la emisora de radio WNYC. La publicación *Moving Picture World* que cubría el acontecimiento se refirió a Fox diciendo que «ha sido una noche de la que puede sentirse orgulloso. Sabe que la empresa que está acometiendo tendrá una enorme influencia sobre el cine como arte internacional». *Motion Picture Classic* publicó:

> Escritores reconocidos, jueces, almirantes, generales, catedráticos, banqueros —todos acudieron a rendir homenaje a una de las mejores (si no la mejor) películas proyectadas [*El último*, The Last Laugh, 1924 de Murnau, que se había visto en los Estados Unidos en 1925]. Fue un tributo al artista y a su arte que hombres de tan diversa condición respondieran con semejante respeto y entusiasmo.[35]

Murnau era bien conocido en el sistema de Hollywood, así como entre los críticos cinematográficos y un gran número de espectadores mucho antes de pisar los Estados Unidos gracias al clamor crítico que despertaron *El último* y *Fausto* (Faust, 1926) (estrenadas en los Estados Unidos en enero de 1925 y diciembre de 1926, respectivamente). Su éxito crítico fue tal que pocos realizadores han disfrutado de la reputación crítica con la que F. W. Murnau se encontró al llegar a los Estados Unidos el verano de 1926. Según su biógrafo, Fox creía que Murnau era «el genio de su época», y *El último* «la mejor película de todos los tiempos».[36]

En Norteamérica, ni Murnau ni sus películas se consideraban algo aislado desde un punto de vista estético sino como parte de un fenómeno cinematográfico más amplio, el cine alemán. En el discurso norteamericano sobre el cine de este periodo, el término «cine alemán» significaba mucho más que un país de origen; llegó a representar un tipo de cine particular caracterizado más por sus evidentes diferencias con el producto estándar de Hollywood que con cualquier serie de rasgos estilísticos. Por referencia directa o asociación, situaron a Murnau dentro del discurso norteamericano como un director *alemán*. Para comprender qué significaba esta etiqueta, debemos examinar lo que el cine alemán en general había llegado a representar en los años veinte.

En primer lugar, no obstante, hay que dejar claro que el discurso estético del cine en Norteamérica durante los años veinte no era un pensamiento uniforme o estético que constituía un único «punto de vista» o «percepción». De hecho, como veremos, es muy posible que los cambios en este discurso en torno a 1927 afectasen a la recepción crítica de *Amanecer*. En cualquier momento concreto las opiniones críticas difieren. Algunos críticos y comentaristas norteamericanos vieron las películas alemanas como

el único ejemplo verdadero de arte cinematográfico en el mundo; otros eran mucho menos entusiastas. Lo que establece el contexto discursivo de *Amanecer* no es únicamente, ni siquiera principalmente, la visión consensuada de la película en sí, Murnau, ni el cine alemán en general, sino los marcos de referencia en los que se trataron estos temas. Podríamos preguntar: ¿qué aspectos del cine alemán o del trabajo de Murnau dentro de éste son pertinentes y cuáles no lo son? y, ¿cuál es el programa estético en el que se ha de incluir el cine alemán? Dos críticos pueden mantener puntos de vista antitéticos con respecto a los méritos estéticos relativos de una película y aún así resultar de ayuda en la definición de los términos en los que se lleva a cabo el debate.

El cine alemán en el discurso crítico norteamericano

Podemos comenzar nuestro estudio del discurso norteamericano sobre los filmes alemanes de los años veinte con una manifestación de consenso: entre 1921 y 1927 las películas alemanas importadas a los Estados Unidos estaban consideradas como películas que presentaban grandes diferencias con las películas de Hollywood, en particular con respecto a sus aspiraciones de alcanzar el estatus de obra de arte. Ya en 1921, la prensa cinematográfica habló de «una invasión extranjera» de las pantallas norteamericanas por parte de las películas alemanas. En relación con el número total de películas estrenadas, el número real de filmes alemanes importados a los Estados Unidos a principios de los años veinte no revestía importancia alguna; no obstante, algunas personas de Hollywood consideraron que las películas alemanas eran una amenaza para la industria cinematográfica norteamericana y presionaron al Congreso para que estableciera unas tarifas proteccionistas.

Los filmes alemanes se hicieron con la atención de la prensa cinematográfica en parte porque eran productos de un reciente adversario militar, pero en mayor medida porque su efecto en el discurso estético estaba en una enorme desproporción con su número. Empezando con *Madame Dubarry* (Madame Dubarry, 1920), de Ernst Lubitsch y siguiendo con *El gabinete del doctor Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1921), *Ana Bolena* (Anne Boleyn, 1921), *Carmen* (Carmen, 1921), *El Golem* (Der Golem, 1921), *La muerte de Sigfrido* (Siegfrieds Tod, 1925), *El último* (1925), *Varieté* (Varieté, 1926), *Fausto* y *Metrópolis* (Metropolis, 1927), una película alemana tras otra fueron recibidas en Nueva York con críticas entusiastas.*

* Las fechas que acompañan en este párrafo a los títulos de las películas son las de su estreno en los Estados Unidos y no las de su producción. [N. de los T.]

El crítico cinematográfico del *New York Globe* llegó a sugerir que las peticiones de control en la importación no estaban motivadas por miedos económicos sino por el deseo de evitar que el público norteamericano viera películas artísticas que Hollywood no quería o no podía hacer. *Madame Dubarry* fue aclamada como «una de las películas preeminentes de la era cinematográfica actual». Se afirmó que *El gabinete del doctor Caligari* marcaba una época en la historia del cine. *El último* fue considerada por varios críticos la mejor película de todos los tiempos y en 1925 recibió el título de mejor película del año en *Motion Picture Classic*. El crítico de *New Republic* describió *Varieté* como «una obra de arte perfectamente coordinada». Y en 1926 la encuesta realizada por *Film Yearbook* entre más de doscientos críticos cinematográficos estadounidenses se decantó por *Varieté* como mejor película del año dejando a un lado filmes norteamericanos como *Ben Hur* (Ben Hur, 1925), *Beau Geste* (Beau Geste, 1926) y *El precio de la gloria* (What Price Glory?, 1926).[37]

Había algo en las películas alemanas que evidentemente era percibido como «estético», pero, ¿de qué se trataba? En los Estados Unidos el término «cine alemán» llegó a delimitar un espacio estético, por decirlo de algún modo, más allá de las fronteras normativas del estilo convencional de Hollywood. Estaba en cuestión a qué distancia se encontraba el cine alemán, y si este distanciamiento estético del cine norteamericano constituía una diferencia estética positiva o negativa. Los estudios de películas individuales tendían a estar estructurados por medio de tres criterios estéticos, cada uno de los cuales tenía una dimensión positiva y otra negativa: espectacular/excesiva, compleja/elitista, artística/desmesurada. Cuanto mayor era la tendencia de una película a ser descrita por el primer término de cada par, más posibilidades había de que sus diferencias con respecto a las películas de Hollywood fueran consideradas como «innovadoras» y por tanto positivas. Una película definida por los segundos términos de cada par, no obstante, se veía como una película demasiado diferente y por tanto «extraña».

Curiosamente, no fue *El gabinete del doctor Caligari* la película que provocó el interés crítico en el cine alemán, sino las brillantes películas históricas de Ernst Lubitsch, tres de las cuales se estrenaron en Nueva York entre diciembre de 1920 y mayo de 1921. *Madame Dubarry*, el filme épico de Lubitsch sobre la Revolución francesa, fue la primera gran producción alemana proyectada en los Estados Unidos después de la primera guerra mundial. *Madame Dubarry*, *El Golem* y *La muerte de Sigfrido* fueron alabadas por los críticos norteamericanos a causa de su atención al detalle histórico y cuidada producción. Durante el periodo que va desde 1921 hasta 1925 en particular, los espectadores norteamericanos no consideraban estas cualidades meramente como vistosas sino que las creían espectaculares. Se consideraba que las secuencias con un gran número de figurantes y los decora-

dos elaborados estaban al servicio del arte y elevaban el tono del cine a un nivel al que rara vez había aspirado Hollywood.[38]

Las películas alemanas hacían referencia explícita a obras de arte reconocidas y, por asociación, solicitaban ser leídas como obras de arte. La primera película alemana así considerada en los Estados Unidos fue *El gabinete del doctor Caligari*, que tomó al asalto el sistema crítico en la primavera de 1921. Desde la publicación en 1947 del libro de Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler*, se ha elucubrado mucho acerca de las cualidades «expresionistas» de *El gabinete del doctor Caligari*: puesta en escena distorsionada, interpretaciones estilizadas e intensificadas y trama macabra. En el momento de su estreno, pocos críticos norteamericanos situaron esta película en el ámbito expresionista, pero a pesar de que no estaban de acuerdo con respecto a qué escuela de arte se parecía, coincidían en que era «artística». Muchos la llamaron «cubista», otros «postimpresionista»; y fue comparada a las obras de Poe, Baudelaire e incluso del surrealista Marcel Duchamp.

Se consideró que *El gabinete del doctor Caligari* resultaba atractiva especialmente al público «intelectual», pero también que no era tan diferente de las películas de Hollywood como para representar valores estéticos ajenos por completo. El crítico del *New York Times* no vaciló en señalar que no hacía falta ser un historiador de arte para disfrutar de la película: el arte de *Caligari* estaba expresado a través de una «tensión coherente, lógica, genuina y legítima». En otras palabras, la película trascendía las fronteras estéticas del cine de Hollywood, pero podía incluirse en el campo del discurso ya que era «un festín para aquellos a quienes les gusta la ficción intensa y directa». Con los posibles distribuidores como objetivo, la publicidad de la película que apareció en *Moving Picture World* restó importancia a su innovación estilística, presentándola como «una historia de misterio que mantiene al público en suspense cada segundo (...) [y] una extraña película con un final sorpresa que provoca una sonrisa».[39]

Quizá el mejor modo de ver la necesidad de situar las películas alemanas en el contexto de otras obras de arte sea el estudio crítico de *La muerte de Sigfrido*, de Fritz Lang. Un texto al principio de la película alertaba al público de que la película no estaba basada en la ópera de Wagner sino en antiguos mitos germánicos, las sagas de los nibelungos. Aun así, los críticos norteamericanos insistieron en destacar este rasgo operístico, algunas veces excluyendo todos los demás aspectos de la película.[40]

Al hablar de *El gabinete del doctor Caligari*, *La muerte de Sigfrido* y *Fausto*, los espectáculos históricos de Lubitsch y otras películas alemanas, los críticos norteamericanos solían señalar que atraían a un público inteligente y con buen criterio y al hacerlo castigaban a los productores de Hollywood por ignorar al público del cine artístico en su búsqueda de beneficios tan elevados como fuera posible. *Ana Bolena*, de Lubitsch, dijo un crítico,

era «para aquellos que querían un realismo genuino y podían pasar sin heroínas remilgadas, héroes amanerados, tramas mecánicas y finales felices y sentimentales». *Fausto* se diferenciaba del producto de Hollywood en que «ninguna de las personas relacionadas con esta película ha cedido ante los típicos convencionalismos comerciales». *Varieté* estaba «libre por completo de las puerilidades y convenciones estériles que limitan y constriñen el cine». La crítico de *Nation* Evelyn Gerstein dejó bien claro que el asunto era el de beneficios contra arte. «Hollywood vive para el dinero y el sexo», dijo, mientras que los alemanes «experimentan con el arte cinematográfico.»[41]

Según los términos del discurso estético general de los años veinte, allí donde el crítico encontraba arte también debía haber encontrado un artista. Una de las dificultades para descubrir arte entre las obras del cine de Hollywood era que las exigencias del estilo clásico de Hollywood dejaban muy poco espacio para florituras estilísticas que pudieran ser vistas como signos de intervención artística. Sin embargo, estos signos de intervención artística eran patentes en las películas alemanas y habitualmente se adscribían a la visión artística del director. Los directores alemanes eran estudiados como artistas y comparados con artistas de otros medios en un tono rara vez utilizado con directores de Hollywood, a excepción de D. W. Griffith. Se comparaba a los directores alemanes con pintores y músicos y se consideraban sus obras como expresiones de visión artística y no de imperativos industriales. Escribiendo en *New Republic*, Gilbert Seldes afirmó que las películas alemanas estaban marcadas por una «unidad de propósito» de la que Hollywood frecuentemente carecía.[42]

Los directores alemanes y la «película de alto nivel artístico»

Ya en 1923, los estudios de Hollywood empezaron a tentar a realizadores alemanes para que fueran a los Estados Unidos. Ernst Lubitsch fue el primero en llegar, seguido por Ludwig Berger, Paul Leni, E. A. Dupont y, cómo no, F. W. Murnau. Pero, ¿por qué se tomó Hollywood tantas molestias y realizó tales gastos para importar a estos realizadores y qué esperaban de ellos los estudios? Desde luego, con las películas alemanas consideradas en el discurso crítico como el *sine qua non* del arte cinematográfico y con los directores alemanes vistos como depositarios de su visión artística esencial, podemos decir sin temor a equivocarnos que Hollywood esperaba de estos directores inmigrantes que produjeran arte. Pero, ¿era esto todo lo que esperaban? Y, en caso afirmativo, ¿qué valor tenía el arte para Hollywood en los años veinte?

El récord de taquilla en los Estados Unidos de las películas alemanas tenía mucho que ver. Sin duda alguna, el interés de Hollywood por las pe-

La película de «alto nivel artístico», *El gabinete del doctor Caligari*, exigía ser leída como arte.
The Museum of Modern Art/Film Stills Archive.

lículas alemanas empezó a acrecentarse con el éxito crítico y financiero de *Madame Dubarry*, de Lubitsch, en 1921. Según se dice, su importador ganó dos millones de dólares. Otras películas alemanas también dieron buenos resultados, especialmente en salas neoyorquinas. *Ana Bolena*, *El gabinete del doctor Caligari* y *Varieté* superaron los récords de asistencia en un día en sus respectivas salas de Manhattan. No obstante, el éxito crítico no aseguraba en modo alguno los beneficios. Mientras que *El último* fue aclamada unánimemente por los críticos, desde el punto de vista económico, en palabras de *Motion Picture Classic*, «estaba destinada a ser el mayor fracaso de la historia. (...) Los propietarios de las salas se niegan a proyectarla a ningún precio y en muchos casos (...) ha sido retirada del cine después de un solo día».[43] A raíz de esto se podría pensar que la importación de directores alemanes constituía una estrategia más que dudosa para aumentar los beneficios de los estudios.

Hay pruebas, no obstante, de que los estudios financiaron algunas películas para aumentar su prestigio y, al hacerlo, se crearon una imagen no sólo como empresas sino también como productores de arte popular. Las

perspectivas económicas de estas películas «de alto nivel artístico», como fueron denominadas, eran menos importantes que el valor en términos de relaciones públicas que representaban. Como dijo *Moving Picture World* de estas películas en 1927, «Se hacen para satisfacer a un número comparativamente limitado de espectadores que aprecian lo mejor, y se producen con la esperanza de que ayudarán a mejorar el tono del producto general satisfaciendo las exigencias de la minoría».

La «película de alto nivel artístico» servía a varios objetivos de los estudios. En primer lugar, como indica el comentario precedente, estas películas estaban destinadas a agradar a un público intelectual, los espectadores de Nueva York, por ejemplo, que hicieron posible el éxito de *El gabinete del doctor Caligari*, *Madame Dubarry* y *Varieté* en aquella ciudad. Asimismo, se confiaba en que las películas de prestigio elevaran el tono de todo el programa de estrenos del estudio.

El concepto de programa de estrenos requiere una breve explicación. En los años veinte, los ejecutivos de Hollywood rara vez pensaban en las obras de un modo individualizado; cada película era considerada como un componente de la producción total de un año, una parte en el presupuesto de producción anual. En este programa anual, los estudios agrupaban películas en tres o más categorías de acuerdo con su importancia y gastos relativos. El grupo superior, llamadas «especiales» en algunos estudios, contaba con las estrellas y directores principales de los estudios y con los presupuestos de producción más abultados. A menudo estas películas estaban basadas en novelas u obras de teatro populares, por cuyos derechos se habían pagado miles, cuando no decenas de miles de dólares. Después venían las películas que suponían el pan de cada día para los estudios. En estos largometrajes, basados en guiones originales o adaptados de relatos aparecidos en revistas, se utilizaban actores y directores bajo contrato y se contaba con unos presupuestos de producción inferiores. Por último estaba la categoría que los estudios Universal denominaban «suspense dramático»: los estrenos más baratos de unos estudios, incluyendo a menudo el grueso de sus películas del oeste (en el caso de Universal un género que comprendía el 45 % de su producción total).[44] Mientras que los principales estudios de Hollywood (Paramount, MGM, Fox, Universal, Warner Bros., Producers' Distributing Organization y First National) estaban produciendo entre treinta y cinco y setenta películas al año a mediados de la década de los veinte, el 20 % de su programa —las especiales— se llevaba la mayor parte del presupuesto, la atención y la publicidad. La «película de alto nivel artístico» entró a formar parte de esta categoría.

El deseo de los estudios de Hollywood de incluir películas de prestigio entre sus especiales estuvo probablemente motivado por la necesidad que cualquier industria tiene de ofrecer una imagen de miembro beneficioso para

la comunidad. A partir de 1921, Hollywood quedó conmovido por una serie de escándalos sexuales en los que se vieron implicados actores y directores de primer orden. Grupos cívicos y religiosos pidieron la censura federal de las películas y sobrevino la amenaza de investigaciones por parte del Congreso. Asimismo, a principios de los años veinte, la Federal Trade Commission inició una investigación sobre presuntos monopolios en los estudios de Hollywood. Como consecuencia, aunque no haya pruebas directas, es posible que los estudios utilizaran películas de prestigio para demostrar que no eran meros comerciantes de espectáculos para las masas sino patrocinadores del arte cinematográfico de más alto nivel

Murnau y la estrategia de Fox

La decisión de William Fox de contratar a F. W. Murnau y darle prácticamente carta blanca en la producción de *Amanecer* fue algo mucho más importante que la adición de otra «película de alto nivel artístico» al programa de la Fox para 1927-1928. Fox utilizó la considerable leyenda biográfica de Murnau como parte de un plan perfectamente orquestado para elevar el estatus de sus estudios en la industria cinematográfica. A mediados de los años veinte, la Fox ocupaba, junto con First National y Warner Bros., un peldaño intermedio en la industria del cine tanto en términos de poder económico como de prestigio. (*Prestigio* puede definirse como el grado en el que el discurso crítico del período percibía los filmes de un estudio como productos de «calidad».) A mediados de los años veinte, la Fox tenía fama de productora de películas sin pretensiones y campechanas, que la crítica no tenía en gran estima pero el público de a pie recibía con agrado en la mayoría de los casos. Al examinar las publicaciones *Film Yearbook* y *Photoplay* de 1925, por ejemplo, nos encontramos con que de ciento ochenta y cuatro «mejores» películas citadas por ciento cuatro críticos diferentes, sólo nueve eran títulos de la Fox; en ambas listas predominan los largometrajes de la Paramount y la MGM.

En 1925, no obstante, William Fox puso en práctica uno de los mayores planes de expansión en la historia de la industria cinematográfica. Este plan acabó por fracasar con la caída del mercado de valores de 1929, pero justo antes de su ruina Fox controlaba la producción de los estudios Fox y MGM, Loew's Theatres, la gran cadena de salas Fox, un tercio de los intereses de First National Theatres, British Gaumont y otras propiedades muy diversas.[43] La búsqueda de poder económico llevada a cabo por Fox a finales de los años veinte fue paralela a sus intentos de elevar el prestigio de sus producciones, y la contratación de Murnau así como su producción de *Amanecer* deben analizarse en este contexto. Fox anticipó que la producción de

Murnau de una película de alto nivel artístico reforzaría la categoría de filmes «especiales» de sus estudios. A menos que las producciones especiales pudieran atraer una mayor atención crítica, Fox no llegaría nunca a tener el prestigio adecuado al estatus económico que esperaba alcanzar.

El fichaje del «genio de esta época» sólo era un aspecto del plan para mejorar la situación de las películas de la Fox en el discurso crítico. En 1925 Fox empezó por comprar los derechos de obras de teatro populares para utilizarlas como base en lo que ahora había dado en llamar «Super especiales Fox». Entre las quince películas de esta categoría para la temporada 1926-1927 había nueve adaptaciones de obras de teatro, incluyendo *What Price Glory?* el éxito arrollador de Broadway por el que Fox pagó 100.000 dólares. Al basar sus «Super especiales» en obras de teatro de éxito Fox confiaba en dar a estas películas un reconocimiento crítico ya establecido y un atractivo para el público que compensase la ausencia de un buen número de estrellas entre las filas de actores de la Fox. Ni las obras de teatro ni las películas basadas en éstas tenían grandes ambiciones estéticas, pero Fox les dedicó una producción minuciosa y unos presupuestos de producción elevados.

Uno de estos casos es *El séptimo cielo* (Seventh Heaven, 1927), estrenada en mayo de 1927 mientras se llevaba a cabo el montaje de *Amanecer*. Al igual que *El precio de la gloria*, la película *El séptimo cielo* estaba basada en una obra de teatro de éxito (setecientas cuatro representaciones en Broadway); le fue asignada a uno de los principales directores de la Fox (Frank Borzage) y se le dedicó lo que para la Fox era un presupuesto altísimo (1,3 millones de dólares). La película fue un triunfo de crítica y taquilla. Con el doble éxito de *El séptimo cielo*, la apuesta de Fox por el prestigio empezó a ser tomada en serio. El artículo principal de la sección sobre Hollywood del *Moving Picture World* del 14 de mayo de 1927, señalaba «No hay que irse muy lejos de aquí para oír que, no sólo es un producto de la Fox (...) infinitamente mejor de lo habitual, sino que la calidad y capacidad artesana de la Fox no tienen nada que envidiar a las de otros contemporáneos».[46]

Se habían puesto grandes esperanzas en Murnau y en *Amanecer*. El artista cinematográfico quintaesencial y mayor exponente de la gran escuela alemana de cineastas iba a tener como patrocinador al magnate más ambicioso de Hollywood. *Amanecer* sería la ejecución del compromiso de Fox con el arte cinematográfico que ya se había presagiado con *El precio de la gloria* y *El séptimo cielo*. El crítico cinematográfico del *New York Times* concluyó su reseña de la película de Murnau *Fausto* publicada en diciembre de 1926 diciendo: «Al ver esta delicada y fluida obra maestra, uno se siente obligado a elucubrar cómo será la próxima película del señor Murnau».[47]

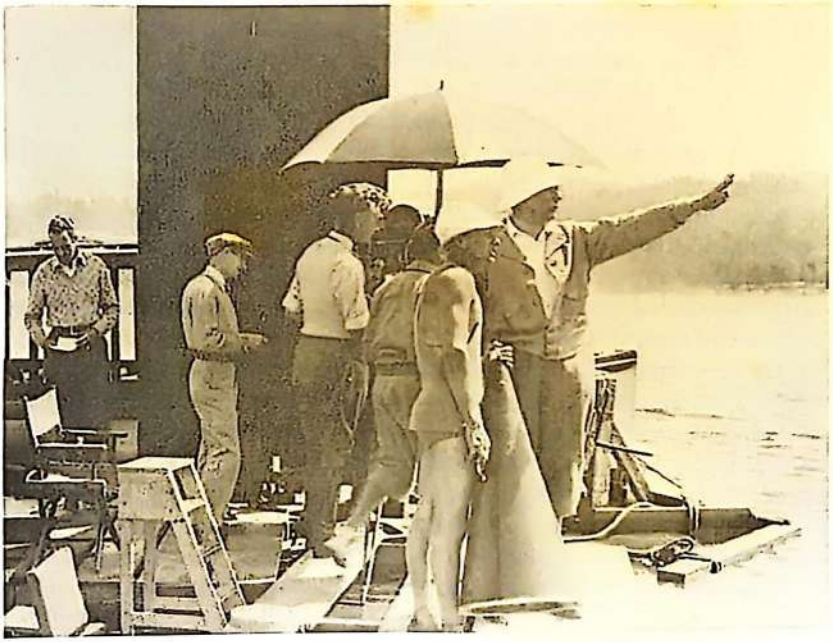
El discurso sobre Amanecer

Hay indicios de que el contexto discursivo en el que fue recibida *Amanecer* en el otoño de 1927 era diferente del que habían encontrado películas alemanas anteriores. Los términos de análisis de películas y directores alemanes eran los mismos pero, cada vez más, lo que se había aceptado de un modo positivo como espectáculo empezaba a verse como algo excesivo; la complejidad artística del estilo alemán se convirtió en un signo de elitismo opuesto al arte popular; y algunos empezaron a ver al director alemán como una *prima donna*. En resumen, mientras que los temas del discurso crítico —cine y directores alemanes— cambiaron muy poco a mediados de los años veinte, parece ser que lo que significaban dentro de este discurso se alteró de un modo considerable y acelerado para finales de 1927.

Al anunciar la decisión de Fox de contratar a Murnau a principios de 1926, *Moving Picture World* consideró que Fox estaba dando una oportunidad al director alemán «para llevar (...) un pensamiento subjetivo a la pantalla, para abrir la mente, el corazón, el alma». Poco menos de un año después (abril de 1927), no obstante, el principal crítico de esta publicación, E. Winthrop Sargeant, recriminó a sus colegas por pensar que «nada es bueno a menos que venga de manos de la UFA», refiriéndose a la poderosa productora alemana para la que habían trabajado la mayoría de los «artistas» alemanes. Algunos meses después, James Quirk, editor de *Photoplay*, la publicación hollywoodiense más respetada e influyente, se mofó de los pseudointelectuales que reservaban sus elogios para las películas extranjeras mientras dejaban de lado las películas norteamericanas.

Esto no quiere decir que en 1927 el discurso sobre Murnau, sus películas y la producción de *Amanecer* se tornara de pronto hostil, sino que hubo un cambio muy marcado de la adulación unánime que caracterizaba las referencias a este director muy poco tiempo atrás. Parece ser que se produjo una reacción contra películas y realizadores alemanes a la que ni siquiera Murnau fue inmune. Mientras que el crítico del *New York Times* había tildado a su *Fausto* de «joya radiante» y de «tan distante de la película habitual como un cuadro de Tintoretto», *Tartufo o el hipócrita* (Tartüff, 1925), estrenada en los Estados Unidos en el verano de 1927, fue calificada de «pesada y primitiva» por el mismo crítico. *Moving Picture World* dijo que la película ni siquiera llegaba a los estándares de realización norteamericanos.[48]

Los reportajes acerca de la producción de *Amanecer* se centraron en el coste y lo «inusual» de la película. La prensa del negocio cinematográfico mencionaba a menudo los minuciosos decorados que Murnau insistió en construir y los gastos añadidos que implicaban dichos decorados. Incluso antes del montaje de *Amanecer*, empezaron a circular noticias en la prensa haciendo hincapié en lo que podríamos denominar «peculiaridad» del fil-



F. W. Murnau dirigiendo el rodaje de la elaborada producción *Amanecer*.
The Museum of Modern Art/Film Stills Archive.

me. Lo que un año antes se había visto como la posibilidad de una síntesis estética entre la expresión artística individual, la sensibilidad alemana y el saber hacer de Hollywood empezó a ser calificado de extravagancia innecesaria y se comenzó a especular con que el resultado final podría ser tanto una anomalía como una obra de arte. En febrero de 1927, *Variety* informó de que, hasta la fecha, el coste de *Amanecer* había alcanzado la cifra de 1.200.000 dólares. El 5 de marzo, las columnas sobre Hollywood de *Moving Picture World* señalaron que «informes y fotografías obtenidas en Hollywood indican que el distinguido director alemán ha creado una película insólita». Murnau, temiendo posiblemente que los reportajes preliminares resaltaran que la película se saltaba ciertas convenciones del estilo de Hollywood (sus elaboradas secuencias con movimientos de cámara y sus interpretaciones estilizadas, por ejemplo), solicitó a los estudios que no facilitasen material publicitario de la película hasta que estuviera lista para su estreno. Llegó incluso a pedir que nadie ajeno al equipo de producción pudiera ver fragmentos de la película hasta que hubiera sido montada. Sin duda alguna, la actitud reservada de Murnau alimentó las sospechas de que *Amanecer* sería insólita.

Lo que cabe destacar a este respecto es que la «peculiaridad» de la película se trataba más en términos de diferencia y rareza que de progreso e innovación. Quizá lo más revelador sea la declaración del propio William Fox hecha pública un mes antes de que se estrenase *Amanecer*, en la que rechazaba los rumores de que la película fuera en modo alguno extraña y de que Murnau hubiera hecho gala de una extravagancia innecesaria. Esta declaración era necesaria, dijo Fox, «debido al carácter exótico y en ocasiones imprevisible de las películas extranjeras estrenadas en este país». A continuación, como si su intención fuera la de incluir *Amanecer* en el molde de película prestigiosa de la Fox adaptada de una obra de teatro o un libro, Fox recordó a distribuidores y lectores de *Moving Picture World* que *Amanecer* estaba basada en una historia muy conocida.[49]

La declaración de Fox es una prueba patente de un cambio discursivo en sentido negativo de los términos en que el cine alemán se había tratado a lo largo de la década de los veinte: elitismo, exceso y falta de moderación. Mientras que los publicistas habían alardeado de los altos costes de producción de *El precio de la gloria* y *El séptimo cielo* y los comentaristas habían interpretado estos presupuestos como una prueba del compromiso de Fox con las películas de calidad, el propio Fox creyó necesario defenderse de las acusaciones de extravagancia en la producción de *Amanecer*. Sus comentarios pueden verse como una tentativa más bien desesperada de volver a situar *Amanecer* (que aún no se había visto pero ya era objeto de polémica) dentro de los límites de admisibilidad estética. El término «desesperada» resulta apropiado porque distanciando *Amanecer* de la mayoría «exótica» e «imprevisible» de las películas extranjeras que se veían en los Estados Unidos, Fox intentó eliminar la conexión de Murnau con la misma tradición estética de la que fuera principal exponente pocos años atrás: el cine alemán. Mientras que Fox había puesto hincapié en la unicidad de Murnau como artista del cine cuando lo trajo a Norteamérica, ahora resaltaba la similitud de su próxima película con las adaptaciones teatrales menos artísticas que habían aportado tanto reconocimiento crítico *como* éxito económico a sus estudios.

Una combinación de la respuesta inicial al cine alemán y los cambios producidos en esta respuesta hacia 1927, la leyenda biográfica de Murnau y los intentos de Fox de elevar el prestigio de sus estudios ayuda a constituir los antecedentes discursivos en los que se realiza la lectura de *Amanecer* en el otoño de 1927. El discurso sobre la película en sí puede verse ahora como una tentativa de situar *Amanecer* dentro de algún espacio discursivo conocido. El significado de *Amanecer* en 1927 dependió de la evaluación del aspecto de la película. Fox había intentado hacerle un sitio a *Amanecer* dentro de los límites discursivos del cine de Hollywood. Efectivamente, el filme tiene algunas de las características de una producción de Holly-

wood. Sus estrellas, George O'Brien y Janet Gaynor eran actores contratados por Fox. Los intereses narrativos de *Amanecer* —el deseo ilícito de conseguir a una «vampiresa» lleva a un hombre «bueno» a asesinar a su mujer, y la vida pastoral del campo contrastada con la emoción de la ciudad— la sitúan dentro de las conocidas tradiciones literarias y teatrales norteamericanas de los años veinte. No obstante, el estilo de *Amanecer*, con sus decorados de perspectivas forzadas, movimientos de cámara penetrantes, precisión compositiva, uso del espacio en *off*, decorado vagamente europeo e interpretaciones expresionistas hacen que la película no pueda leerse como otro filme de Hollywood.[50]

Si *Amanecer* hubiera sido producida por la UFA en Alemania, es posible que se le hubiera dispensado una mejor acogida en los Estados Unidos, pero al menos habría resultado menos problemático situarla con respecto al discurso estético norteamericano. No obstante, como una película de Hollywood, realizada en los estudios Fox, dirigida por un artista alemán, convencional desde un punto de vista narrativo pero insegura desde un punto de vista estilístico, *Amanecer* presentaba demasiadas contradicciones tanto a los críticos como al público. Como ha señalado Steven Lipkin, incluso el departamento publicitario de la Fox tuvo problemas para decir algo acerca de la película en sí; la publicidad se basó en la reputación de sus intérpretes y director.

Las reseñas positivas incluían equivocaciones y ambigüedades. El crítico del *New York Times*, Mordaunt Hall, que sólo había tenido elogios para *Fausto* y *El último*, dijo de *Amanecer* que Murnau demostraba una vez más ser un «artista de la erudición cinematográfica», pero también señaló que la película había costado una suma de dinero «pasmosa» y que su estilo «exótico» era una «mezcla de melancolía rusa y brillantez berlinesa». Otros críticos hicieron comentarios positivos de la utilización de la cámara en *Amanecer* pero condenaron su artificiosidad. No obstante, para un número excesivo de reseñantes contemporáneos el estilo poco convencional de *Amanecer* resultó más ostentoso que imaginativo, y sus florituras visuales fueron una tentativa de paliar una historia floja y sentimental. Denominando al actor George O'Brien «el niñito del Golem», *Photoplay* calificó la película de «El tipo de filme que camela a los intelectuales y les hace exclamar "¡Arte!". Una fotografía aparente y efectos imaginativos pero en resumidas cuentas, la historia no tiene ningún interés y las interpretaciones resultan demasiado afectadas».[51]

Con escasa promoción, estrenada en medio del revuelo causado por *El cantor de jazz* (The Jazz Singer, 1927) y erróneamente emparejada con el noticiario Movietone de Fox, *Amanecer* no tuvo ninguna oportunidad en taquilla. A pesar de que Fox había contratado a Murnau para cinco años antes del estreno de *Amanecer*, la respuesta ambivalente de la crítica y los pobres

resultados económicos dejaron claro muy pronto que no serviría como modelo para las futuras «películas de alto nivel artístico» de la Fox. *El precio de la gloria* y *El séptimo cielo* representaban una ruta alternativa hacia el prestigio para los estudios: la adaptación bien producida pero menos ambiciosa desde un punto de vista estético de éxitos literarios y teatrales comprobados.

Este estudio de los antecedentes discursivos de *Amanecer* no ha sido un intento de situar a la fuerza una obra compleja en un lugar de la historia del cine de modo que pueda ser explicada y se pueda dar razón de un modo simplista de sus complejidades estéticas. Mientras se siga proyectando *Amanecer*, sin duda alguna continuará fascinando a la mayoría de los espectadores y captando la atención de muchos de ellos. Este ejemplo ha demostrado, no obstante, que ni las películas ni el discurso estético sobre películas existen fuera de la historia. *Amanecer*, Murnau y el cine alemán en general tenían un significado en los Estados Unidos como elementos de un discurso más amplio acerca de cine, arte, artistas, espectáculo y negocio. Además, como las palabras de un lenguaje verbal, Murnau y su obra «significaban» algo sólo en virtud de sus posiciones dentro de un sistema estético de similitud y diferencia. *Amanecer* resultaba difícil de leer para los críticos y espectadores de su época porque su posición en este sistema era ambigua.

Los antecedentes aquí tratados son solamente los más inmediatos para llegar a comprender la posición de *Amanecer* en la historia. Este bosquejo de la situación de Fox en la década de los veinte conduce naturalmente (aunque aquí nos resulte imposible de llevar a cabo) a una consideración de los hábitos de producción, distribución y exhibición y organización industrial de Hollywood en comparación con los que Murnau había abandonado en Berlín. La obra de Murnau y la de cualquier otro artista cinematográfico alemán puede situarse no sólo en relación con el estilo de Hollywood, sino también en relación con películas alemanas más convencionales y otros movimientos artísticos cinematográficos del periodo: el cine soviético, el impresionismo francés y las vanguardias europea y norteamericana.

Por último, la relación entre *Amanecer* y los ambiciosos planes económicos de Fox indican que incluso en el caso del filme visiblemente estético, hay que tener en cuenta los contextos no estéticos. La historia estética del cine no es independiente de las historias económica, tecnológica y social, sencillamente destaca una serie de mecanismos generativos.

Conclusiones

El estudio de antecedentes, horizontes o, por ponerlo en términos realistas, mecanismos generativos en la historia estética del cine no se ha lleva-

do a cabo con intención de ofrecer un catálogo exhaustivo de todos los factores responsables del aspecto visual y sonoro a lo largo de la historia del cine. Más bien, se ha delimitado sólo parcialmente el ámbito de la historia del cine y se han señalado únicamente las características más prominentes de la historia estética del cine de consumo norteamericano. En el caso de otras cinematografías nacionales y otros sistemas de producción —el cine soviético de los años veinte o el cine documental, por ejemplo— hará falta añadir otras características del paisaje estético o dar mayor relevancia a características aquí sólo esbozadas.

Este capítulo ha demostrado la relación entre la teoría y la historia cinematográficas, en particular la historia estética del cine y, al hacerlo, ha sugerido que un cambio en la orientación teórica puede producir un cambio en lo que se considera que constituye la «historia» del cine. Al redefinir la historia estética del cine como la historia del cine basada en prácticas significativas y enfrentamientos específicos desde un punto de vista histórico entre el público y las películas en vez de como la historia de las obras de arte cinematográficas, el objetivo de la historia estética del cine se convierte en todas las películas y no sólo ese conjunto reducido y cambiante de películas designadas como «clásicos». Además, esta redefinición requiere que el historiador cinematográfico considere toda película como merecedora de ocupar un lugar en la historia y no como una mera ilustración de una serie de valores estéticos atemporales. Cualquier película constituye el punto de convergencia de una variedad de fuerzas históricas: individuales e institucionales, fílmicas y no fílmicas. Estas fuerzas (o antecedentes o mecanismos generativos) también son históricas en el sentido de que tienen historias, historias que también están dentro el terreno del historiador de la estética del cine.

En este capítulo las líneas que separan la historia estética del cine de la historia social, económica o tecnológica no se han trazado con claridad. Y esto ha sido deliberado. Con demasiada frecuencia en el pasado se ha dado por sentado que la historia del cine como arte tiene muy poca o ninguna relación con otros aspectos de la historia del cine. Estilo, modo de producción, intertextos y autoría representan categorías básicas de mecanismos que ayudan a explicar el aspecto visual y sonoro de las películas en un momento determinado de la historia del cine. Estos mecanismos, claro está, operan en contextos más amplios y sus historias individuales implican factores tanto estéticos como no estéticos. Para comprender el desarrollo histórico del sistema de producción de Hollywood hace falta tener en cuenta las funciones económicas que desempeñó. Cada operación de descodificación de una película implica el uso de códigos que son tanto culturales como estéticos. La definición de estilo en cualquier punto de la historia del cine presupone un nivel particular de desarrollo tecnológico. En los tres ca-

pítulos siguientes el examen de los mecanismos generativos de la historia cinematográfica ha sido ampliado para dar cabida a contextos económicos, tecnológicos y sociales en los que las películas han sido hechas y recibidas.

Notas

1. Barry, I., en el «Prefacio» de Jacobs, L. (1939), *The Rise of the American Film*, Nueva York, Teachers College Press (trad. cast.: *La azarosa historia del cine norteamericano*, Barcelona, Lumen, 1972); y Mast, G. (1981), *A Short History of the Movies*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, pág. 10.

2. Mast, G. (agosto, 1976), «Film History and Film Histories», *Quarterly Review of Film Studies* 1: 297-314.

3. Fulton, A. R. (1960), *Motion Pictures: The Development of an Art from Silent Film to the Age of Television*, Norman, Publicaciones de la Universidad de Oklahoma, pág. 45; Casty, A. (1973), *Development of the Film: An Interpretive History*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, pág. 6; y Jacobs, L., *The Rise of the American Film*, pág. 35. Véase también Robinson, D. (1973), *The History of World Cinema*, Nueva York, Stein and Day, pág. 37.

4. Rhode, E. (1976), *A History of the Cinema From its Origins to 1970*, Nueva York, Hill and Wang, pág. 30.

5. Bazin, A., (1971), *What Is Cinema?*, vol. I, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990). Véase también Andrew, D., *The Major Film Theories*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford (trad. cast.: *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1992, capítulo 6); y Andrew, D. (1978), *André Bazin*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford.

6. Ibíd., pág. 21.

7. Mast, *Short History of the Movies*, pág. 3.

8. La declaración seminal de la teoría de autor llegó en el artículo de Truffaut «Une Certaine tendance du cinéma français», *Cahiers du Cinéma* 31 (enero de 1954), págs. 15-29. Los contextos económico y estético de la teoría de autor se estudian en Hess, J., «La politique des Auteurs: World View as Aesthetic», *Jump Cut* 1 (mayo-junio de 1974); y Lipkin, S. N., «The Film Criticism of François Truffaut: A Contextual Analysis», Universidad de Iowa, tesis doctoral, 1977.

9. Sarris, A. (1968), *The American Cinema*, Nueva York, Dutton, págs. 39, 83.

10. Casty, *Development of the Film*, pág. viii; Robinson, *History of the World Cinema*, pág. xiv; y Ellis, J. (1979), *History of Film*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, pág. 6.

11. Mast, «Film History and Film Histories», pág. 299; y Sarris, *American Cinema*, pág. 25.

12. Mast, «Film History and Film Histories», pág. 302.

13. Boas, G. (abril de 1940), «The *Mona Lisa* in the History of Taste», *Journal of the History of Ideas* 1, págs. 207-224; Iser, W. (1978), *The Act of Reading*, Baltimore, Publicaciones de la Universidad Johns Hopkins, (trad. cast.: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987); y Jauss, H. R. (1982) *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, Publicaciones de la Universidad de Minnesota.

14. Buscombe, E., «Notes on Columbia Picture Corp. 1926-1941», *Screen* 16 (otoño de 1975), págs. 65-82.

15. Lévi-Strauss, C. (1972), *Structural Antropology*, Londres, *Penguin Books*, pág. 62 (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992).

16. Andrew, D., *Major Film Theories*, pág. 217; y Metz, C. (1974), *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1972), en especial el capítulo cinco: «Problemas de sentido en el filme de ficción».

17. Fries, C. C. (1964), *Linguistics and Reading*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, pág. 64.

18. Metz, C., *Film Language*, pág. 179.

19. Heath, S., «Introduction: Questions of Emphasis», *Screen* 14 (primavera/verano de 1973), pág. 10. Este número doble de *Screen* está dedicado a la semiótica y la obra de Metz en particular.

20. Metz, C., *Film Language*, pág. 83.

21. Como señalan Keat y Urri: «Por lo general, los estructuralistas son anticausales y antihistóricos en lo que a sus pronunciamientos metodológicos se refiere», en *Social Theory as Science* (1975), Londres, Routledge and Kegan Paul, pág. 75.

22. Thompson, K. (1981), *Ivan the Terrible: A Neo-Formalist Analysis*. Princeton, N.J., Publicaciones de la Universidad de Princeton, págs. 14-18. David Bordwell adopta un enfoque similar en *The Films of Carl Dreyer*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California, 1981; y Jauss, H.R. (1982), *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, Publicaciones de la Universidad de Minnesota, pág. xii.

23. Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*.

24. Se puede encontrar un análisis del estilo narrativo de Hollywood en Bordwell, D. y Thompson, K., «Space and Narrative in the Films of Ozu», *Screen* 17 (verano de 1976), págs. 41-73; Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, págs. 25-38; Bordwell, Staiger y Thompson (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge and Kegan Paul (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996); Burch, N., (1973), *Theory of Film Practice*, Nueva York, Praeger (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986); y Branigan, E., «The Space of Equinox Flower», *Screen* 17 (verano de 1976), págs. 74-105.

25. Solanas, F. y Gettino, O., «Towards a Third Cinema», en Nichols, B. (comp.) (1976), *Movies and Methods*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California, pág. 63.

26. Véase, por ejemplo, Burch, N., «Porter or Ambivalence», *Screen* 19 (invierno de 1978/1979), págs. 91-105; Musser, C. «The Early Cinema of Edwin S. Porter», *Cinema Journal* 19 (otoño de 1979); y Allen, R.C., «Film History: The Narrow Discourse», *1977 Film Studies Annual*, págs. 9-16.

27. Estas categorías se han adaptado de las utilizadas por Jane Feuer en su estudio sobre la intertextualidad en el musical de Hollywood. Véase «The Hollywood Musical: The Aesthetics of Spectator Involvement in an Entertainment Form», Universidad de Iowa, tesis doctoral, 1978, págs. 179-236.

28. Tudor, A. (1973), *Theories of Film*, Nueva York, Viking, págs. 131-137.

29. Bordwell, D. y Thompson, K. (1979), *Film Art: An Introduction*, Reading, Mass., Addison-Wesley, pág. 8 (trad. cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995).

30. Staiger, J. (1981), «The Hollywood Mode of Production: The Construction of Divided Labor in the Film Industry», Universidad de Wisconsin, tesis doctoral; y «Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System», *Cinema Journal* 18 (primavera de 1979), pág. 25.

31. Wollen, P. (1972), *Signs and Meaning in the Cinema*, 2ª ed., Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana, pág. 104.

32. Tomasevskij, B., «Literature and Biography», en Matejka, L. y Pomorska, K. (comps.) (1978): *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, págs. 47-55. David Bordwell adapta la noción de Tomasevskij sobre la autoría en *The Films of Carl Dreyer*, págs. 5-10.

33. Carroll, N., «Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film», *Film Reader* 4 (1982), págs. 81-96.

34. Andrew, D., «Introduction», *Quarterly Review of Film Studies* 2 (agosto de 1977), pág. vi; y Sarris, *American Cinema*, págs. 68-69. Véase también Eisner, L., (1973) *Murnau*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California, págs. 167-195.

35. *Moving Picture World*, 17 de julio de 1926, pág. 51; y *Motion Picture Classic*, septiembre de 1926, pág. 3.

36. *Motion Picture Classic*, octubre de 1925, pág. 25; y *New York Times*, 7 de diciembre de 1926, pág. 21. Véase también, Allen, R.C., «William Fox Presents *Sunrise*», *Quarterly Review of Film Studies* 2 (agosto de 1977), págs. 327-338; Lipkin, S., «*Sunrise*: A Film Meets Its Public», *Quarterly Review of Film Studies* 2 (agosto de 1977), págs. 339-358; y Allvine, G. (1969), *The Greatest Fox of Them All*, Nueva York, Lyle Stuart, pág. 98.

37. Citado en «The Menace of German Films», *Literary Digest*, 14 de mayo de 1921, pág. 28; *New York Times*, 13 de diciembre de 1920, pág. 19; *Current Opinion*, junio de 1921, pág. 786; *New York Times*, 20 de marzo de 1921, VI, pág. 2; *New Republic*, 25 de febrero de 1925, pág. 19; Lipkin, *Sunrise*, pág. 341; *New Republic*, 28 de julio de 1926, pág. 280; y *Film Daily Yearbook 1927*, pág. 16.

38. *New York Times*, 13 de diciembre de 1920, pág. 19; 20 de junio de 1921, pág. 17; y 24 de abril de 1925, pág. 17.

39. Kracauer, S. (1947), *From Caligari to Hitler*, Princeton, N.J., Publicaciones de la Universidad de Princeton (trad. cast.: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985); *New York Times*, 20 de marzo de 1921, VI, pág. 2; 4 de abril de 1921, pág. 18; *Current Opinion*, junio de 1921, pág. 786; y *Moving Picture World*, 23 de abril de 1921, págs. 785-787.

40. Véase *Literary Digest*, 26 de septiembre de 1925, págs. 27-28. Se puede encontrar un sumario de respuestas críticas en *New York Times*, 24 de agosto de 1925, pág. 17, y *Nation*, 16 de septiembre de 1925, pág. 311.

41. *New York Times*, 18 de abril de 1921, pág. 8, 7 de diciembre de 1926, pág. 21; *New Republic*, 28 de julio de 1926, pág. 280; y *Nation*, 23 de marzo de 1927, pág. 324.

42. *New Republic*, 27 de mayo de 1925, págs. 19-20. Véase también, *New Republic*, 28 de julio de 1926, pág. 280; *Nation*, 16 de septiembre de 1925, pág. 311; y *Moving Picture World*, 31 de julio de 1926, pág. 277.

43. *Literary Digest*, 14 de mayo de 1921, pág. 28; *Moving Picture World*, 7 de mayo de 1921, pág. 31; 14 de mayo de 1921, pág. 119; 23 de abril de 1921, pág. 852; *Film Daily Yearbook 1927*, pág. 22; y *Motion Picture Classic*, octubre de 1925, pág. 25.

44. *Moving Picture World*, 23 de abril de 1927, pág. 719; y 26 de marzo de 1927, pág. 376.

45. *Film Daily Yearbook*, 1927, pág. 741; *Moving Picture World*, 2 de abril de 1927, pág. 267; 25 de junio de 1927, pág. 589; «The Case of Mr. Fox», *Fortune* (mayo de 1930), pág. 49; y Allvine, *The Greatest Fox*, págs. 12, 105-112, 157.

46. McLaughlin, R. (1974), *Broadway and Hollywood*, Nueva York, Arno Press, págs. 52-80; *Moving Picture World*, 2 de enero de 1926, pág. 5; 3 de abril de 1926, pág. 332; 21 de mayo de 1927, pág. 192; 28 de mayo de 1927, pág. 289; y 14 de mayo de 1927, pág. 92.

47. *New York Times*, 7 de diciembre de 1926, pág. 21; y *Moving Picture World*, 23 de julio de 1927, pág. 244.

48. *Moving Picture World*, 2 de enero 1926, pág. 69; 17 de julio de 1926, pág. 151; *Photoplay*, noviembre de 1927, pág. 27; y *Moving Picture World*, 3 de septiembre de 1927.

49. Véase, por ejemplo, *Moving Picture World*, 4 de diciembre de 1926; *Motion Picture Classic* citado en Lipkin, *Sunrise*, págs. 342-343; *Moving Picture World*, 5 de marzo de 1927, pág. 35; Variety, 27 de marzo de 1927, pág. 4; y *Moving Picture World*, 6 de agosto de 1927, pág. 402.

50. Con respecto a estudios sobre el estilo de *Amanecer*, véase Astruc, A., «Fire and Ice», *Cahiers du Cinéma in English* 1 (enero de 1966), pág 70; Wood, R., «On Sunrise», *Film Comment* (mayo-junio de 1976), págs. 10-19; Doane, M.A., «Desire in *Sunrise*», *Film Reader II* (1978); y Andrew, D. «The Gravity of *Sunrise*», *Quarterly Review of Film Studies* 2 (agosto de 1977), págs. 356-379.

51. *New York Times*, 24 de diciembre de 1927, pág. 15; *New Republic*, 26 octubre de 1927, págs. 263-264; y *The Arts*, noviembre de 1927, pág. 283. Véase también, *Literary Digest*, 3 de diciembre de 1927, pág. 29; y *Photoplay*, diciembre de 1927, pág. 53.

5. Historia tecnológica del cine

El cine depende de las máquinas. No obstante, nos olvidamos de las bases tecnológicas fundamentales del cine cuando estamos sentados en una sala de cine a oscuras, inmersos en la historia que se despliega sin esfuerzo aparente ante nuestros ojos. Sólo cuando algo falla —se funde la bombilla del proyector, la imagen se desenfoca, el volumen está demasiado alto o demasiado bajo— pasa a un primer plano la complejidad tecnológica del cine. Durante unos momentos (hasta que el problema queda corregido en lo que a nosotros nos concierne) nos enfrentamos a algunas de las dificultades con las que se encontraron en las últimas décadas del siglo pasado muchos pensadores, inventores y científicos norteamericanos y europeos que buscaban un modo de producir imágenes proyectadas que ofrecían la sensación de movimiento natural. A principios de la década de los noventa del siglo pasado ya se habían elaborado las tres máquinas necesarias para realizar esta tarea: la cámara cinematográfica, a través de la cual se podían tomar fotografías individuales a gran velocidad; la positivadora, que convertía el filme expuesto en imágenes positivadas; y el proyector, que, invirtiendo el proceso de la cámara, pasaba la copia positivada entre una fuente de luz y una lente proyectando la imagen resultante sobre una pantalla. A esta tríada básica se ha añadido una amplia gama de dispositivos, desde equipos especiales para mover la cámara a través del espacio a efectos espe-

ciales, pasando por nuevos sistemas de proyección. Con estos desarrollos tecnológicos subsiguientes han aparecido nuevas posibilidades en la realización cinematográfica: sonido, color, pantalla panorámica y «3-D», entre otras.

Todas las manifestaciones artísticas y medios de comunicación tienen una historia tecnológica. Sería difícil hablar de la pintura occidental sin hacer referencia al desarrollo de las pinturas al óleo, ni del teatro moderno sin hacer referencia al desarrollo de la iluminación eléctrica de los escenarios. Es posible, no obstante, concebir la poesía, el teatro, la retórica o la pintura despojándolos de su parafernalia tecnológica y aun así quedarse con algo reconocible como un poema o una obra de teatro. De hecho, algunos artistas eligen prescindir de los adornos tecnológicos de su medio; pintores minimalistas o artistas que realizan performances, por ejemplo. El realizador, por el contrario, no puede escapar del relativamente elevado nivel de complejidad tecnológica que es requisito previo para la producción de cualquier película. Mientras que el cine no es en modo alguno el único arte que tiene una historia tecnológica, su dependencia ineludible de una serie de complejas máquinas, dependientes a su vez de una formación particular en la historia de la óptica, la química y la mecánica, da al estudio de la tecnología un lugar prominente en la historia del cine.

La tarea básica del historiador de la tecnología cinematográfica es el examen de las circunstancias que rodearon el desarrollo inicial del aparato cinematográfico (cámara, positivadora, proyector) así como de las que acompañaron a las alteraciones, modificaciones y extensiones subsiguientes. Esto no significa llevar a cabo una mera catalogación de los inventos siguiendo una secuencia histórica; las máquinas no se inventan a sí mismas. La historia tecnológica del cine conlleva necesariamente el estudio del modo en que ciertos avances tecnológicos llegaron a desarrollarse en un momento determinado, su relación con el estado tecnológico reinante, y el ámbito y naturaleza de su uso, así como las consecuencias de dicho uso, ya fueran previstas o imprevistas. El cine se ha desarrollado a partir de una base tecnológica específica que ha ido cambiando desde finales del siglo pasado. No resulta tan evidente el cómo y el por qué de esta tecnología original y de sus alteraciones. La respuesta a estas preguntas presupone alguna teoría de cambio tecnológico. Este capítulo examina las principales teorías de cambio tecnológico aplicadas a la historia del cine, poniendo énfasis una vez más en su aplicación a la historia del cine norteamericano.

La teoría del «gran hombre» y la determinación tecnológica

El primer sitio donde se nos ocurriría buscar el ímpetu tras el cambio tecnológico en el cine sería el laboratorio, es decir, el inventor que transfor-

ma la idea en un aparato. Como hemos visto en el capítulo 3, la imagen del inventor solitario exclamando «¡Eureka!» a altas horas de la madrugada ha sido muy atractiva, ya que combina el carácter de logro individual con el progreso tecnológico y es susceptible de ser narrada en términos dramáticos lo suficientemente emocionantes para estar a la altura de las historias producidas en Hollywood. Como consecuencia, a menudo la historia tecnológica se relata como una cadena evolutiva de historias de éxito tecnológico centradas en los avances de inventores individuales. El inventor supervisa el nacimiento del cambio tecnológico apropiado y lo cría hasta su madurez. Esta nueva coyuntura tecnológica provoca nuevos problemas, necesidades y/o oportunidades que ofrecen el punto de partida para otro genio de la técnica. Un esquema de este tipo lleva consigo su propio criterio de trascendencia histórica: sólo aquellos inventores e inventos que hacen que el cine avance hacia su situación actual de sofisticación tecnológica son tema adecuado para la historia tecnológica del cine. La historia se construye hacia atrás desde el presente, siguiendo la cadena evolutiva de acontecimientos e individuos destacables que va desde el presente hasta el siglo XIX e incluso más atrás. Teniendo en cuenta esta cadena resulta posible reconocer ciertos elementos del cambio tecnológico que no han fructificado, como pasos en falso o anacronismos; la Smell-O-Vision* en los años cincuenta o las tentativas de Edison con el sonido sincronizado en 1912, por ejemplo.

Hemos bosquejado deliberadamente esta teoría del «gran hombre» acerca del cambio tecnológico en su faceta más simplista y menos sostenible para llevar los preceptos en que se basa hasta sus conclusiones lógicas. Los relatos del «gran hombre» referentes a la historia tecnológica del cine norteamericano varían de forma considerable en cuanto a detalle y complejidad, desde la simplista (y a la luz de su método de publicación, probablemente necesaria) adoración del héroe llevada a cabo por Grau, hasta las minuciosas descripciones de la invención del primer aparato cinematográfico en la obra de Gordon Hendricks. No obstante, mientras mantengamos que la causa definitiva del cambio tecnológico es el genio de algunos individuos, no hará falta decir mucho más con respecto a la explicación histórica. La tarea del historiador tecnológico se limita a 1) separar los avances tecnológicos importantes de los que no lo son, 2) identificar a las personas responsables de estos cambios, 3) hacer un relato de su éxito y, al hacerlo, 4) darles su lugar merecido en la historia del cine. De aquí que, por ejemplo, el exhaustivo examen llevado a cabo por Hendricks de todo documento relacionado con la invención de la primera cámara cinematográfica, el cinetógrafo, haya sido llevado a cabo para demostrar que no es Thomas Edison quien merece llevarse el mérito de este logro, sino W. K. L. Dickson, su ayudante de laboratorio.

* Película con olor. [T.].

Efectivamente, la historia del cambio tecnológico en el cine implica a individuos cuya preparación, capacidad, aptitudes y, por último, logros, los hacen merecedores de que el historiador les tenga una consideración especial. Negar que Thomas Edison, W. K. L. Dickson, Lee de Forest, Theodore Case o Herbert Kalmus tuvieron un papel importante en la historia tecnológica del cine no es sólo imprudente sino también insostenible desde un punto de vista histórico. No obstante, poniendo en un primer plano el papel del individuo en el cambio tecnológico, la teoría del «gran hombre» excluye o reduce en gran medida la consideración de otros factores. Los inconvenientes de esta teoría quedan, de hecho, subrayados por el debate continuo acerca de quién inventó «el cine». Desde los años veinte inventores de Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Alemania y la Unión Soviética han afirmado su primacía: Thomas Edison, W. K. L. Dickson, Gray y Otway Latham, Jean LeRoy, William Friese-Green, Jules Marey y Max Skladonowski, entre otros. Lo que ignora esta discusión sobre detalles nimios son las cuestiones históricas más importantes acerca de qué causó este frenesí investigador en las dos últimas décadas del siglo XIX, cuál es el contexto en el que trabajaron estos inventores y por qué algunas máquinas fueron objeto de una amplia explotación comercial mientras que otras —con un nivel tecnológico igualmente avanzado— prácticamente no se utilizaron fuera del laboratorio. El contexto histórico del cambio tecnológico en el cine no está limitado al laboratorio, y es este contexto más amplio el que pasa por alto la teoría del «gran hombre».

El enfoque del «gran hombre» aplicado al cambio tecnológico se concentra en los pasos que condujeron a un avance importante y en el individuo responsable del mismo. Otros historiadores cinematográficos se han concentrado en lo que consideran efectos determinantes de estos avances técnicos sobre el futuro de la historia del cine, trasladando su interés de la persona a la máquina y del invento a las consecuencias estéticas de dicho invento. Estos historiadores pueden denominarse deterministas tecnológicos, ya que dan por supuesto, como señala Raymond Williams, que

> las nuevas tecnologías se descubren mediante un proceso de investigación y desarrollo esencialmente interno, que después establece las condiciones para el cambio y el progreso sociales. Los efectos de estas tecnologías, ya sean directos o indirectos, previstos o imprevistos, son el resto de la historia.[1]

Según este punto de vista, la historia del cine consta de 1) inventos, más 2) las consecuencias que se derivaron de su disponibilidad.

El empuje del determinismo tecnológico puede verse claramente en este enérgico comentario realizado por Raymond Fielding, historiador de la tecnología cinematográfica:

> Todo mi trabajo como historiador, al menos en los últimos años, ha derivado de la premisa de que la historia del cine —como manifestación artística, como medio de comunicación y como industria— ha venido determinada principalmente por las innovaciones y consideraciones tecnológicas. (...) La contribución de unos Porter, Ince y Griffith tuvo su origen tanto en la accesibilidad de cámaras portátiles, mayores chasis, lentes intercambiables y emulsiones mejoradas como en su visión y talento artísticos.[2]

Para Fielding, por tanto, cada avance tecnológico contiene un cierto potencial que es percibido por los realizadores más despiertos, pero lo que éstos pueden llevar a cabo desde un punto de vista artístico ya está establecido por los parámetros tecnológicos de que disponen. No hay un gran trecho de este enfoque a otorgar el mérito artístico a aquellos realizadores con la suficiente perspicacia para entender todas las implicaciones de una nueva tecnología. De aquí que incluso en un trabajo de orientación no tecnológica como *La azarosa historia del cine norteamericano* de Jacobs, se puedan ver indicios de determinismo tecnológico en, por ejemplo, su evaluación de Walt Disney. Jacobs arguye que durante la década de los treinta Disney funcionó como un realizador consumado porque sus estudios explotaron al máximo todo el potencial tecnológico a que tenía acceso un realizador por aquel entonces, incluyendo el color y el sonido. Disney poseía una «destreza técnica y un singular dominio del medio [que] otorga a todas sus obras una brillantez de ejecución que hace que incluso sus productos menores resulten deslumbrantes».[3]

Para Jacobs y otros historiadores cinematográficos la teoría del «gran hombre» y el determinismo tecnológico son compatibles. Los grandes inventores son admirados por su contribución al avance tecnológico del cine y después otro grupo de grandes individuos toma la escena de la historia del cine —aquellos que vieron las posibilidades inherentes al cambio tecnológico y más cerca estuvieron de «hacer realidad la promesa» de este potencial. El avance tecnológico en sí determina la naturaleza del logro artístico. Una vez se ha hecho realidad la promesa de un dispositivo en particular, la historia espera a otro gran individuo para que eleve la tecnología cinematográfica otro peldaño en la escalera evolutiva.

Como ocurre con la teoría del «gran hombre» aplicada a los inventos, el determinismo tecnológico contiene un núcleo de hechos indiscutibles: el estado de la tecnología en un momento determinado de la historia del cine impone ciertos límites en la producción cinematográfica. Señala qué es posible y factible y de este modo hace más probables ciertos tipos de filmes y menos probables o incluso imposibles otros tipos. *Nashville* (Nashville, 1975), de Robert Altman, presupone una sofisticación en el campo de la grabación y reproducción sonora al que se había llegado en los años sesenta. Las dificultades para mantener el sonido sincronizado por medio del

sistema Kinetophone elaborado por Edison en 1913 hacía muy poco probable que este dispositivo fuese utilizado para producir largometrajes a gran escala. No obstante, la simple disponibilidad de la tecnología no determina en sí los hábitos cinematográficos, ni especifica necesariamente una dirección general para la innovación artística. Por ejemplo, en el Hollywood de los años cincuenta y sesenta se disponía de equipos de grabación de 16 mm portátiles y ligeros, pero no se les encontró uso en este contexto. Nada inherente a la tecnología cinematográfica básica predispone al cine para la producción de películas narrativas ni al uso del montaje para narrar una historia y aun así desde 1908 la forma predominante de cine de consumo en Europa y Norteamérica ha sido una forma narrativa basada parcialmente en un estilo de montaje concreto.

La economía del cambio técnico

La obra de Hendricks y de otros historiadores adscritos a la teoría del «gran hombre» (incluso Ramsaye) ayuda a crear una idea del contexto inmediato al cambio tecnológico en el cine. Es útil conocer los obstáculos técnicos específicos que han tenido que superarse y las luchas entre inventores individuales por recibir la aclamación que habitualmente otorgamos al inventor que encuentra una solución en primer lugar. De un modo similar, la investigación de historiadores más deterministas desde un punto de vista tecnológico, como Fielding, ofrece información inestimable sobre el estado de las posibilidades técnicas en un momento determinado, que historiadores cinematográficos ajenos al aspecto técnico ignoran a su propio riesgo. No obstante, las limitaciones de ambos enfoques resultan notables incluso a niveles precinematográficos de la historia del cine (¿por qué, antes que nada, Edison había puesto a Dickson a trabajar en el cinetógrafo?) y resultan cada vez más evidentes a medida que nos vamos acercando a la era industrial de la historia del cine norteamericano.

Para los años veinte el cambio tecnológico en la industria del cine era por lo general parte de un proceso industrial mucho más amplio. Incluso cuando la innovación tecnológica en el cine tuvo su origen fuera de los propios estudios de Hollywood (como es el caso de una buena parte de los primeros trabajos sobre el sonido sincronizado), provino de empresas relacionadas con el cine (electrónica, radio) y no de inventores que iban por libre. En resumen, a medida que el cine norteamericano fue adquiriendo las características de una industria capitalista en plena madurez —es decir, un grupo de empresas cada una de las cuales intenta generar unos beneficios máximos a largo plazo— el cambio tecnológico se convirtió en gran medida en un asunto de toma de decisiones económicas.

Uno de los enfoques del cambio tecnológico que tiene en cuenta el contexto económico más amplio puede adaptarse a la historia tecnológica del cine desde el punto de vista de la economía industrial. Los historiadores económicos han desarrollado una variedad de herramientas sofisticadas para analizar el comportamiento de empresas, una parte las cuales se centra en cuestiones relacionadas con el cambio tecnológico. Este enfoque, denominado «teoría del cambio tecnológico», presume que las compañías, a largo plazo, actúan de modo que puedan obtener el máximo beneficio posible (definido como interés residual una vez la empresa ha pagado todos los costes de capital [intereses], terrenos [alquiler] y servicios laborales [sueldos]). El cambio tecnológico es un medio de alcanzar este objetivo. En el presente capítulo estudiaremos este enfoque con cierto detalle, ya que es un paso importante para situar el cambio tecnológico del cine en un contexto más amplio.

Los primeros pasos del análisis económico de un cambio tecnológico concreto implican el establecimiento de la estructura básica de la industria bajo estudio y de los competidores más cercanos de dicha industria en los años anteriores al cambio tecnológico en cuestión. En el caso del cine este último apartado puede incluir el vodevil, la música popular, el fonógrafo, el teatro en directo, la televisión y/u otras industrias del espectáculo, dependiendo de la franja temporal del estudio. Después de expuesto este contexto industrial, el historiador puede pasar a considerar las tres etapas de la introducción de un nuevo producto o proceso, en otras palabras, el cambio tecnológico en sí. La primera de estas etapas es el *desarrollo del invento* necesario para llevar a cabo la introducción de un nuevo producto o proceso. El economista Edwin Mansfield ha definido un invento como «una prescripción de un producto o proceso nuevo que no era evidente para la persona versada en un arte determinado en el momento en que se generó la idea».[4] Por regla general un invento no es una idea aislada, sino un sistema de conceptos relacionados. Éste, desde luego, fue el caso de la mayoría de los inventos en la tecnología cinematográfica, de la que color y sonido son los ejemplos más notables.

Una vez que el sistema de invención se adopta inicialmente con finalidades prácticas, se convierte en una *innovación*. La etapa de innovación en el cambio tecnológico implica que una empresa altere sus métodos anteriores de producción, distribución y/o mercadotecnia porque haya quedado demostrado que la adopción de un invento reportará mayores beneficios a largo plazo. Evidentemente, las empresas generan o reciben proposiciones relacionadas con muchos nuevos inventos de los cuales sólo unos pocos alcanzan la etapa de innovación. La decisión de innovar sólo se toma una vez que los beneficios potenciales del invento se han comparado con los de inventos alternativos y con los de seguir utilizando los productos y procesos

ya existentes. Un invento no tiene que ser desarrollado por la industria que acaba por adoptarlo. El inventor y el innovador puede ser la misma empresa (o diferentes individuos), pero esto rara vez ocurre en la práctica industrial moderna.

Para cualquier compañía cinematográfica, el proceso de innovación implica un elevado número de variables. La empresa debe tener el talento necesario para organizar y llevar a cabo el cambio. La compañía debe sopesar los costes de adquirir una nueva deuda a largo plazo y de hacer reajustes en la producción, distribución y exhibición contra beneficios previstos. También debe formular estrategias de mercadotecnia para generar beneficios en taquilla. Por último está el factor del riesgo. La elección del momento preciso es crucial en la innovación. Una empresa debe tomar la decisión de esperar y recopilar más información acerca del potencial tecnológico y la aceptación pública de una innovación o hacerse con la ventaja competitiva de ser la primera en el mercado con el nuevo producto o proceso. Las compañías con una capacidad económica considerable pueden permitirse ser precavidas, ya que poseen los medios para compensar la ventaja perdida.

El proceso de *difusión* empieza una vez la tecnología comienza a ser ampliamente utilizada en una industria. Una vez más resulta crucial en el proceso de toma de decisiones durante esta etapa el clasificar las diversas políticas de inversión a que tiene acceso la empresa, incluyendo la de adoptar una nueva tecnología. Una inversión rara vez requiere un cambio drástico en la producción, distribución o exhibición. La empresa debe decidir continuamente cómo y cuándo alterar la velocidad de la transformación a medida que va recibiendo nueva información. De forma simultánea puede intentar alterar y/o mejorar el invento para adaptarlo a las necesidades específicas de la firma. A menudo las primeras versiones de un invento presentan importantes desventajas tecnológicas y de mercado. De aquí que las modificaciones en esta etapa puedan resultar más significativas que el sistema inicial del invento en sí. El proceso de difusión también implica una redistribución de recursos. Nuevas instalaciones, equipos y mano de obra reemplazan a los que se venían utilizando. Por ejemplo, se contratan trabajadores a los que se exigen ciertas nuevas aptitudes. Puesto que las instalaciones y los aparatos a gran escala resultan relativamente inflexibles una vez instalados, los cambios a estas alturas tienen lugar mayormente a través de la construcción de nuevas plantas y equipos.

El ritmo de difusión está directamente relacionado con la rentabilidad observada del nuevo producto o proceso. Hay tres consideraciones que resultan cruciales. En primer lugar, ¿cuál es la naturaleza de los beneficios potenciales en relación con los obtenidos por la posibilidad de inversión inmediatamente inferior? Cuanto mayor es la diferencia, si los demás aspectos son iguales, más rápido es el ritmo de difusión. En segundo lugar,

cuanto mayor sea la inversión financiera necesaria, más lenta es la difusión, a menos que los beneficios potenciales se vislumbren como muy, muy elevados. Por último, el ritmo de difusión depende del grado de éxito de la estrategia de mercadotecnia que adopte la empresa. Los propietarios y gerentes de la empresa deben buscar el modo más viable de convencer a los clientes para que compren el nuevo producto en grandes cantidades.

Estudio del caso: la aparición del sonido, un análisis del cambio tecnológico

La anterior estructura —invención, innovación y difusión— proporciona al historiador un metodología básica de gran capacidad por medio de la cual analizar la introducción de cualquier tecnología. En el caso de la industria del cine, incluiría mejoras en la cámara, la positivadora o el proyector, así como alteraciones en las mismas, como la adición de un proceso de color, 3-D o pantalla panorámica. Uno de estos hitos fundamentales en la historia del cine fue la llegada del sonido a la industria del cine norteamericano a finales de los años veinte y la resultante adopción del sonido por parte de todas las industrias cinematográficas del mundo.

Los relatos tradicionales de la llegada del sonido a Hollywood parten de dos fuentes: *History of the American Film Industry*, de Benjamin Hampton, y *La azarosa historia del cine norteamericano*, de Lewis Jacobs.[5] Hampton presentó la hipótesis de que al haber alcanzado una situación estable, un equilibrio de crecimiento nulo, la industria cinematográfica norteamericana estaba preparada para el sonido. No especificó cuáles eran las razones por las que la industria estaba preparada en ese momento y no con anterioridad. A continuación Hampton describió que Warner Bros., en solitario, acordó experimentar con un sistema de sonido propuesto por la American Telephone & Telegraph Corporation. Como por arte de magia, la pequeña compañía Warner se convirtió en un coloso que arrasaba en taquilla gracias a la fuerza de una sola película, *El cantor de jazz*, en la que aparecía la estrella más famosa del vodevil norteamericano, Al Jolson. Pero, ¿por qué Warner Bros.? Hampton no ofreció ninguna respuesta sistemática. Quien sí lo hizo fue Lewis Jacobs: Warner Bros. introdujo las películas sonoras por temor a la bancarrota. Los objetivos más amplios de la industria del cine, los de Paramount y Loew (compañía de la que MGM sería filial), volvían la espalda y en ocasiones se oponían abiertamente a las obras de Warner. Una vez más a causa únicamente de *El cantor de jazz*, Paramount y Loew se convirtieron al sonido. Para Hampton y Jacobs el análisis queda reducido a una narrativa del tipo David contra Goliat en la que se relatan las hazañas de los hermanos Warner.

Un análisis de este tipo no llega a examinar la complejidad de la trans-

formación. ¿Qué empresa o empresas aportaron el material y por qué? ¿No acabaron por pasarse al sonido los gigantes Paramount y Loew y también generaron grandes beneficios? A partir del breve análisis local del cambio en Milwaukee, nos mostramos rotundamente escépticos con respecto a la capacidad de una sola película, *El cantor de jazz*, para alterar el curso de la historia. ¿Se utilizaban los cortometrajes de vodevil, tan populares en Milwaukee, en otros lugares? ¿Cuál fue el ritmo del cambio al cine sonoro?

Utilizando la teoría del cambio tecnológico, es posible analizar de un modo sistemático la conversión al sonido de la industria cinematográfica norteamericana basándonos en el deseo de las compañías cinematográficas y los proveedores de hacerse con los inventos necesarios para maximizar sus beneficios a largo plazo. Los datos de este estudio han sido extraídos de registros judiciales, documentos de transacciones en la industria del cine y documentos corporativos.

La historia de la fase de invención del cine sonoro empieza antes incluso de la introducción comercial de las películas. En 1895 los laboratorios de Edison probaron un sistema para películas con sonido sincronizado, pero ni Edison ni su ejército de ayudantes pudieron resolver los engorrosos problemas derivados de la sincronización de sonido e imagen. Diez años después, cuando las películas ya se habían convertido en una industria del espectáculo popular y lucrativa, docenas de aspirantes a millonarios reemprendieron los experimentos con el sonido allí donde Edison los había dejado. Sin embargo, nadie resolvió los problemas fundamentales de sincronización y amplificación.[6] La experiencia de una compañía francesa dirigida por Leon Gaumont resulta típica. En 1905, Gaumont grabó a famosos actores norteamericanos de vodevil utilizando su sistema de sonido Chronophone y presentó los cortometrajes resultantes en los teatros de vodevil de los Estados Unidos. Desde el punto de vista tecnológico, el Chronophone era bastante sencillo. Un proyector cinematográfico iba unido por una serie de cables a dos fonógrafos colocados cerca de la pantalla. Por desgracia, a menudo el sistema perdía la sincronía y los primitivos sistemas de amplificación que Gaumont utilizaba sólo emitían aproximaciones cascadas y apagadas de las interpretaciones que se habían grabado. El Chronophone no consiguió atraer al público de un modo regular y el esquema acabó por abandonarse.[7]

En 1913 Edison anunció sin reservas que su laboratorio había perfeccionado un sistema de cine sonoro superior. Dicho sea en su honor, los laboratorios de la compañía Edison habían aumentado la sensibilidad del micrófono de grabación, incrementado la capacidad de amplificación y mejorado estructuralmente la conexión entre fonógrafo y proyector. Como consecuencia, la compañía Edison fue capaz de convencer a la poderosa cadena de vodevil Keith-Albee para que probase el Kinetophone en cuatro

salas de cine de Nueva York. El 13 de febrero de 1913 tuvo lugar el estreno, con cuatro amenos cortometrajes, incluyendo uno en el que aparecía un conferenciante rompiendo platos y cantando (desafinado) para demostrar el tono y volumen del dispositivo Edison. No obstante, después de dos semanas en cartel, todas las personas implicadas pudieron comprobar que los laboratorios Edison no habían podido superar los problemas de sincronización y amplificación. A menudo los proyeccionistas no conseguían mantener el delicado equilibrio necesario para mantener el sonido sincronizado y el Kinetophone no pudo eliminar el sonido metálico asociado con los fonógrafos acústicos (preeléctricos) de aquella época. Después de varios meses en pos de la innovación, Edison y la cadena de vodevil Keith-Albee abandonaron las películas sonoras por completo. La retirada de Edison señaló el fin de una década de esfuerzos frustrados llevados a cabo por otros inventores y empresarios.[8]

El trabajo fue continuado, no obstante, por un puñado de científicos que estaban intentando desarrollar una alternativa a los sistemas conectados al fonógrafo por medio de la grabación del sonido directamente en la película, resolviendo de este modo el problema de mantener la sincronización. En 1923 el afamado pionero de la radio Lee de Forest presentó su sistema Phonofilm a la prensa. De Forest, que no contaba con el respaldo de una empresa importante, intentó comercializar su invento utilizando únicamente sus limitados recursos propios y casi quedó en bancarrota al fundar una red de distribución. Además, para conseguir el respaldo necesario hipotecó sus patentes y de este modo fue perdiendo lentamente el control sobre su recurso vital.[9] Técnicamente, el sistema de De Forest tenía el impedimento de un aparato de amplificación inadecuado.

Lo cierto es que se hubieron de aplicar los científicos y recursos de una de las compañías más grandes del mundo, American Telephone & Telegraph (a partir de aquí AT & T), durante más de diez años para perfeccionar un sistema satisfactorio de sonido en la película. Trabajando a través de una industria subsidiaria encargada de la fabricación, Western Electric, AT & T inició una investigación sobre el registro de sonido porque quería un aparato sensible con el que registrar y evaluar la calidad de la transmisión telefónica a larga distancia. Western Electric experimentó con el sistema tradicional de sonido en el disco fonográfico y con el de sonido en la película, y para 1922 habían desarrollado un amplificador, micrófono y eje motor del plato giradiscos muy superiores. Con el nombre de «sonido eléctrico», estos inventos producían un volumen y tono muy superiores a la por entonces habitual grabación «acústica». En 1923 AT & T se planteó cómo sacar unos beneficios óptimos de estos notables inventos. Un fonógrafo eléctrico parecía ser una posibilidad evidente, pero otra alternativa era el cine con sonido. Para lanzar una campaña de ventas, AT & T creó varios cortome-

trajes experimentales y empezó a abordar a miembros de la industria cinematográfica norteamericana.[10]

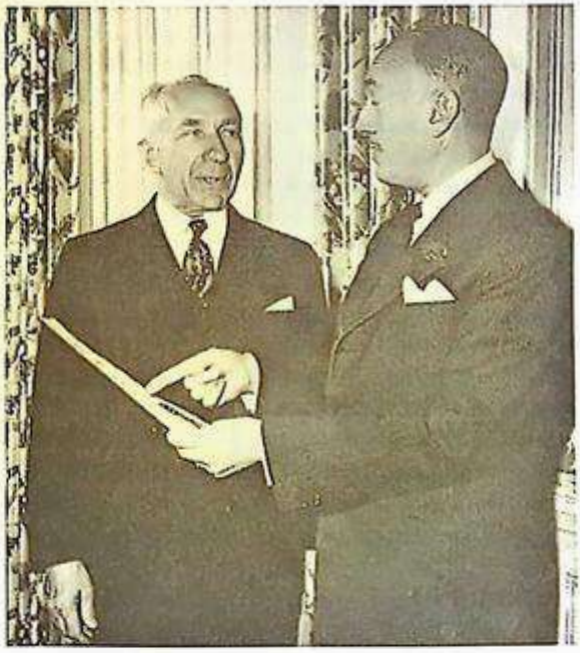
AT & T acabaría por unirse con Warner Bros. y más adelante con la Fox Film Corporation. En 1924 Warner era un empresa cinematográfica pequeña pero en expansión que carecía del empuje corporativo para enfrentarse a gigantes de la industria como Paramount y Loew. Warner buscó ayuda en Wall Street y consiguió establecer una alianza con una empresa de banca e inversiones de Wall Street, Goldman Sachs. Rápidamente, Warner y Goldman Sachs elaboraron un plan a largo plazo para intentar catapultar a esta compañía cinematográfica hasta un lugar similar al de Paramount. Goldman Sachs estableció una carta de crédito renovable de 3 millones de dólares con un consorcio de bancos para financiar películas «prestigiosas» y de alto presupuesto y a continuación hizo un préstamo de cuatro millones a los estudios Warner para que mejoraran sus instalaciones, adquirieran una pequeña cadena de teatros y crearan una red de distribución a nivel mundial. Como parte de su magistral plan de expansión, Warner adquirió una emisora de radio de Los Ángeles. A través de estas transacciones con la radio, Warner descubrió la nueva tecnología de grabación de AT & T. Puesto que necesitaba toda la ventaja comparativa que pudiera lograr, Warner incorporó esta nueva tecnología a sus planes de crecimiento. La empresa seguiría produciendo películas mudas pero, además, realizaría más ventas grabando los números de vodevil más populares y ofreciéndoselos a los distribuidores como sustitutos más baratos de los números que por aquel entonces presentaban todas las mejores salas de los Estados Unidos. Además, las grabaciones de los acompañamientos orquestales para las películas mudas les permitirían a los dueños de las salas ahorrarse el considerable gasto de pagar a un grupo permanente de entre veinticinco y cien músicos sindicados.[11]

Habrían de pasar cuatro años antes de que Warner pudiera cosechar una sustanciosa recompensa por su plan para la comercialización de películas con sonido. Inicialmente Paramount y Loew se mostraron escépticas: las películas sonoras habían fracasado de un modo regular durante veinte años, ¿por qué habrían de ser un éxito ahora? Como consecuencia, el 25 de junio de 1925, AT & T firmó de buen grado un contrato con la «humilde» compañía Warner Bros. acordando un periodo indefinido de investigación conjunta. Western Electric aportaría los ingenieros y el equipo, Warner los técnicos y los locales de los estudios. Mientras tanto Warner seguía supervisando otras fases de expansión. Para finales de aquel año esta compañía había empezado a producir sus películas más costosas hasta la fecha y había adquirido unos laboratorios para la elaboración de película, más puntos de distribución en el extranjero y una segunda emisora de radio. No es de extrañar que Warner registrara unas pérdidas de un millón de dólares

en su informe anual publicado en marzo de 1926. Los historiadores han leído estos números rojos como un signo de bancarrota inminente. De hecho, Warner Bros., con el respaldo de Goldman Sachs, se había impuesto intencionadamente unas pérdidas a corto plazo con el objetivo de ayudar a construir las bases adecuadas para obtener mayores beneficios en el futuro.[12]

Para la primavera de 1926 los experimentos con el sonido llevaban tan buen ritmo que todas las partes estuvieron de acuerdo en firmar un contrato permanente a largo plazo. Warner formó la Vitaphone Corporation para contratar y desarrollar películas sonoras. Por su parte Western Electric garantizó a Vitaphone una licencia exclusiva y acordó manufacturar los aparatos necesarios. A medida que las publicaciones de la industria cinematográfica empezaron a anunciar la nueva alianza, Warner fue intensificando su estrategia de innovación. Contrató a estrellas del vodevil, Broadway e incluso la Metropolitan Opera. Asimismo, Vitaphone adquirió los servicios de la Orquesta Filarmónica de Nueva York para grabar la música «accesoria» para las películas mudas. Ahora Warner Bros. podía ofrecer a un distribuidor los artistas del musical y el vodevil más famosos, aunque fuera en forma de registros cinematográficos.[13]

Warner abrió la temporada cinematográfica de 1926-1927 con su primer espectáculo Vitaphone. Ocho «preludios Vitaphone» sustituían a un típico número teatral. Para empezar, en aquella tarde de agosto en Nueva York, el público vio y oyó cómo el zar de la industria del cine, Will Hays, felicitaba a Warner y AT & T por su logro pionero. La «ilusión» del escenario fue completa; Hays se inclinó al final, anticipando el aplauso del público. La Filarmónica de Nueva York siguió con la «Obertura» de Tannhauser. El director de orquesta Henry Hadley también se inclinó como si estuviera «sobre el escenario». Las seis grabaciones que siguieron consistían en interpretaciones de cantantes de ópera y concertistas. Sólo Roy Smeck, un cómico y músico de vodevil, rompió el tono serio de la velada. Warner Bros. no bajaba la guardia. Nadie podía objetar al cambio tecnológico que llevaba la música clásica a un mayor número de gente. Vitaphone siguió avanzando de un modo regular a lo largo del otoño y el invierno. El programa *Don Juan* se estrenó en Atlantic City, Chicago y San Luis. En octubre, Warner presentó un nuevo paquete de cortometrajes con el largometraje mudo, *The Better 'Ole* (1926), en el Colony Theater de Nueva York. Estos cortometrajes, sin embargo, iban dirigidos a gustos más populares. Los cinco números, que habrían costado más de 40.000 dólares a la semana si se hubieran representado en directo, incluían a las más famosas atracciones del vodevil, George Jessel y Al Jolson. La publicación cinematográfica *Variety* predijo un futuro brillante para un invento que podía reunir tanto talento del vodevil en una única sala de cine.[14]



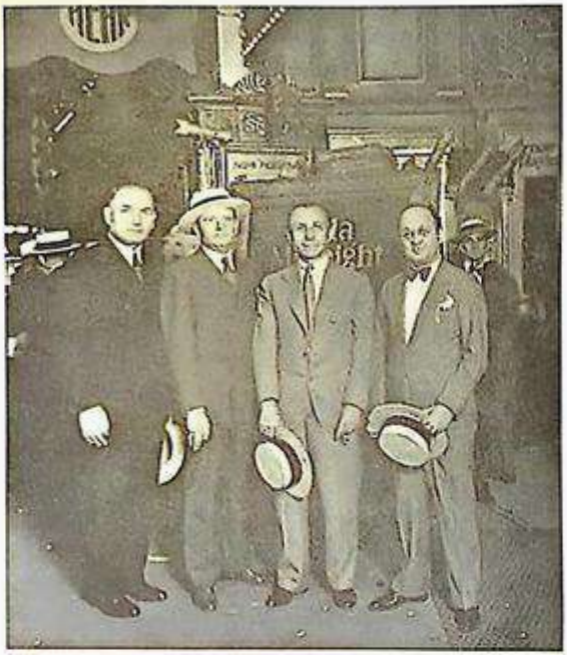
Jack Warner (derecha) y su hermano mayor, menos famoso pero con más poder, Harry M. Warner, en 1945.
Quigley Photographic Archive, Georgetown University Library.

El problema más importante de Warner en estos momentos era cómo desarrollar el potencial económico a largo plazo de las películas con sonido. Como un primer paso en esta dirección, Warner Bros. se volcó en una campaña de ventas para convencer a los distribuidores de que instalaran equipos de reproducción sonora. En abril de 1927 cien salas de los Estados Unidos podían proyectar cortometrajes Vitaphone. No obstante, AT & T, insatisfecha con lo que consideraba un progreso lento por parte de Warner, empezó a hostigar a Vitaphone para que hiciera más ventas. Finalmente AT & T dio por terminado el acuerdo de 1926, abonó a Warner 1.300.000 dólares y le facilitó una licencia *no exclusiva* para el uso del sonido. Warner había perdido una importante ventaja pero ahora había quedado libre para retomar su lento y regular camino hacia la expansión, incluyendo la innovación de las películas con sonido. Vitaphone elevó la producción de cortometrajes de vodevil a cinco por semana. Se estrenaba mensualmente un paquete con una película muda y varios cortometrajes, y los paquetes anteriores, después de haber dado por terminadas sus largas giras iniciales, pasaban a mercados inferiores y se estrenaban a precios populares.[15]

Asimismo, Vitaphone formuló planes para la siguiente temporada cinematográfica, que empezó en septiembre de 1927. Los largometrajes incluirían secuencias realizadas con Vitaphone. La primera obra, *El cantor de jazz*, filmada en los recién acabados escenarios sonoros de Warner, se estrenó en octubre, pero fueron los cortometrajes de coste reducido (una media de 15.000 dólares) los que ofrecieron a Warner un método de coste mínimo con el que experimentar. Vitaphone intentaría primero poner en práctica una nueva fórmula para las películas con sonido como cortometraje y si la respuesta era positiva, la innovación programada pasaría a formar parte de los largometrajes Vitaphone de Warner. Por ejemplo, el 4 de diciembre de 1927, Warner presentó un cortometraje cómico de diez minutos, *My Wife's Gone Away*, su primer filme hablado por completo. A finales de aquel mismo mes se estrenó *Solomon's Children*; este filme narrativo completamente hablado duraba casi treinta minutos. (Estos dos cortometrajes, habitualmente ignorados por el sistema crítico de Nueva York, obtuvieron enfáticos elogios en el *New York Times*.)[16]

Basado en tres años de crecimiento y experimentación, el éxito financiero llegó casi de la noche a la mañana durante la primavera de 1928. *El cantor de jazz* (y los cortometrajes sonoros que le acompañaban) fue destacando gradualmente como la película más taquillera de la temporada cinematográfica de 1927-1928. Especialmente en las ciudades norteamericanas de tamaño medio, donde las películas mudas rara vez tenían el poder de convocatoria suficiente para permanecer durante más de una semana, *El cantor de jazz* se mantuvo durante semanas e incluso meses. En Charlotte (Carolina del Norte), Columbus (Ohio), Reading (Pennsylvania), Seattle (Washington) y Baltimore (Maryland), *El cantor de jazz* reunía más y más espectadores cuanto más tiempo permanecía en cartel. Por suerte, Warner contaba con el personal preparado y los estudios sonoros para reaccionar de forma instantánea a esta demanda de películas sonoras. Sus experimentos con cortometrajes de vodevil lo garantizaban. De hecho, el primer largometraje totalmente hablado de Warner, *Lights of New York* (1928), fue ideado como un filme corto y después se «estiró» para alcanzar la duración de un largometraje. En menos de un año, la innovación del sonido llevada a cabo por Warner producía beneficios de millones de dólares. Para 1930, esta empresa alcanzó el cenit de la industria cinematográfica norteamericana, tanto en tamaño como en rentabilidad, poniéndose a la altura de Paramount y Loew.[17]

Éste es el punto en el que se detienen la mayoría de los análisis históricos de la introducción del sonido. Sin embargo, Warner Bros. no fue el único innovador del sonido, ni fue AT & T la única compañía que se dedicó al desarrollo de la grabación sonora. Los resultados de la Fox Film Corporation, en particular de su empresa filial Fox-Case, fueron simultáneos a



De izquierda a derecha: Albert Warner (hermano de Jack y Harry), el distribuidor Moe Mark, Harry W. Warner y el distribuidor Moe Silvers posan antes de entrar al estreno de *Lights of New York*, el primer largometraje completamente sonoro de Warner. Quigley Photographic Archive, Georgetown University Library.

las actividades de Warner. Los inventos del sistema Fox se basaron en los trabajos del inventor Theodore W. Case y su laboratorio. En 1917 este físico preparado en Yale e independiente desde el punto de vista económico dirigió la creación de la célula de oxisulfuro de talio, un tubo electrónico con importantes mejoras. Espoleados por el anuncio del Phonofilm llevado a cabo por su rival Lee de Forest, los laboratorios Case dedicaron todos sus esfuerzos a integrar la célula de oxisulfuro de talio en un sistema de grabación de sonido para las películas. En 1923 Case ya podía alardear de un micrófono, aparato de grabación y amplificador mejorados. Dos años después, tras enterarse de la alianza entre AT & T y Warner Bros., Case intentó captar el interés de la industria del cine para comercializar el sistema de sonido de sus laboratorios. El único modo de dar salida a su producto fue cediendo todos sus derechos sobre el mismo a Fox Film (predecesora de la actual Twentieth Century-Fox). La Fox, por aquel entonces miembro secundario de la industria cinematográfica norteamericana tras Paramount y Loew, estaba interesada principalmente en producir más pelí-

culas mudas de alto presupuesto y ampliar su red de salas. Además, en un principio, esta compañía cinematográfica tuvo que emplear sus recursos en defender la frágil patente heredada de Case y contratar el uso del sistema de amplificación de características superiores perteneciente a AT & T.[18]

Después de unos comienzos muy poco favorables, la Fox ya estaba preparada para tomar el mercado. En un principio los estudios Fox intentaron imitar a Warner y se dedicaron a los números famosos de vodevil. Vitaphone comenzó sus operaciones en junio de 1926; cuatro meses después, Fox grabó su primer cortometraje sonoro. La producción continuó de una forma más bien irregular a lo largo del invierno. Después, el 24 de febrero de 1927, en una tentativa de quitarle el lugar privilegiado ante el público a Warner, Fox preparó una demostración ante la prensa con un gran despliegue publicitario del recientemente bautizado sistema Movietone. Cuatro horas más tarde estos representantes de la prensa estadounidense y extranjera se vieron y oyeron a sí mismos como parte de una proyección especial. Asimismo, Fox presentó varios cortometrajes sonoros de vodevil: un número con piano y banjo, un *sketch* cómico y tres canciones intepretadas por un artista de cabaret.

La presentación funcionó. Todos los presentes hicieron comentarios favorables. Para entonces, no obstante, Warner ya había conquistado el mercado de los cortometrajes de vodevil contratando a los intérpretes más populares. Fox necesitaba una estrategia de mercado alternativa que fuera rentable y reconsideró un plan anterior: los noticiarios con sonido. De este modo podría presentar una alternativa única y viable desde el punto de vista económico a las presentaciones de Warner. Fox podía internarse en una porción del mercado de la industria del espectáculo que hasta la fecha no había sido ocupada. Además, los noticiarios sonoros aportarían un método lógico por medio del cual Fox podría ir perfeccionando gradualmente nuevas técnicas de montaje y utilización de la cámara, y evaluar el mercado a un coste mínimo.[19]

Fox se movió con gran rapidez. El 30 de abril de 1927 se estrenaron los Fox Movietone News en la mayor sala de cine de Nueva York, el Roxy. En sólo cuatro minutos, los espectadores vieron y escucharon marchar a los cadetes en la United States Military Academy. A pesar de su limitada repercusión publicitaria en comparación con el pase ante la prensa de febrero, este temprano noticiario Movietone obtuvo una respuesta entusiasta por parte de las publicaciones de la industria cinematográfica y de los reseñantes con base en Nueva York. Poco después, Fox aprovechó uno de los acontecimientos simbólicos más importantes de los años veinte. A las ocho de la mañana del día 20 de mayo de 1927, Charles Lindbergh partió hacia París. Aquella tarde los Fox Movietone News presentaron metraje del despegue, con sonido, ante un aforo abarrotado (6.200 personas) en la sala Roxy. La muche-

dumbre se puso de pie y aplaudió con entusiasmo durante cerca de diez minutos. La prensa celebró esta nueva maravilla cinematográfica y señaló que había revivido la hazaña del «Águila solitaria». En junio, Lindbergh se encontró a su regreso con un recibimiento tumultuoso en las ciudades de Nueva York y Washington. Una vez más los cámaras de Movietone News grabaron en cine parte de dichas celebraciones y Fox Film distribuyó un noticiario Movietone de diez minutos de duración por algunas salas equipadas para proyectar filmes sonoros.

Parecía ser que el sistema Fox había encontrado una vía adecuada. Fox Film cableó rápidamente todas las salas de su cada vez más amplia red. Los cámaras de Movietone se repartieron por todo el mundo. Impresionaron gestas de otros aviadores, concursos de armónica, certámenes de belleza y acontecimientos deportivos, así como las primeras declaraciones de personajes públicos como Benito Mussolini y el explorador ártico, el almirante Richard Byrd. Columnistas, educadores y otros líderes de opinión alabaron estos últimos temas para cortometrajes por su valía educativa. Asimismo, Fox estableció un patrón de estreno regular para los noticiarios de Movietone: una bobina de diez minutos a la semana. También contrató un equipo permanente de operadores de cámara y empleados de laboratorio y desarrolló una red de corresponsales a nivel mundial.[20]

Warner iba aún por delante de Fox cuando llegó la primavera de 1928 y las películas sonoras se convirtieron en la novedad de los años veinte, pero Fox continuó avanzando con rapidez. Antes de 1928 Fox-Case había estrenado sólo una película muda con una banda sonora grabada, *Amanecer*. Fox declaró abiertamente que a partir de aquel momento todos los productos se harían con el sistema Movietone. Fox podía filmar y registrar sonido en exteriores mientras que el sistema de disco de Warner requería las condiciones de unos estudios. Fox llegó a hacer el suficiente dinero con sus noticiarios sonoros como para retar a Warner en el terreno de los cortometrajes de vodevil. Para 1929, gracias a sus exitosas innovaciones del sonido por medio de los noticiarios y a su amplia red de distribución y exhibición, Fox Film se acercó a la cima de la industria cinematográfica estadounidense, una ascensión sólo comparable a la de los otros estudios innovadores del sonido, Warner Bros. La etapa de innovación del sonido había finalizado.[21]

En este punto el análisis del cambio tecnológico debería pasar a la fase de difusión. Para no alargarnos, sólo ofreceremos un sumario de este análisis. En un principio las compañías más importantes, Paramount y Loew, se mostraron muy escépticas. Eran quienes más tenían que perder. Discretamente estudiaron los resultados de Warner y Fox. Cuando los resultados a largo plazo parecían estar asegurados, ambas firmaron un contrato con Western Electric (el 11 de mayo de 1928). Una vez se hubo tomado la decisión, el cambio real se produjo con rapidez y sin contratiempos. Las em-

presas más importantes habían aprendido mucho de Warner y Fox y habían preparado planes de emergencia muy elaborados. Además, los beneficios resultaron ser mucho más elevados de lo esperado y no se tardó en dar prioridad a una producción al máximo rendimiento. En quince meses (para septiembre de 1929) se había llevado a cabo la transformación completa al sonido. Como consecuencia, a partir de entonces Hollywood sólo produciría películas sonoras. El resultado fueron unos beneficios superiores a los de cualquier época en la historia de esta industria. AT & T prosperó gracias a los derechos de patente; las cadenas de salas de cine más importantes (que fueron cableadas para la proyección de películas sonoras en primer lugar) ganaron prestigio; y Paramount y Loew, junto con Warner Bros., Fox y la Radio Corporation of America, a través de Radio Keith Orpheum, pasaron a ser las «Cinco grandes» compañías de la industria cinematográfica norteamericana. Esta estructura corporativa, condicionada por el cambio tecnológico, se mantendría intacta hasta la década de los cincuenta.

Replanteamiento de la economía del cambio tecnológico

Este breve estudio de caso ilustra la lógica de la teoría económica del cambio tecnológico a la hora de especificar algunos de los factores más importantes implicados en el cambio tecnológico en las industrias cinematográficas capitalistas. La prioridad otorgada a los beneficios a largo plazo como factor determinante en este enfoque parece quedar justificada a la luz de, 1) el tamaño y complejidad de la industria cinematográfica norteamericana para la década de los veinte y 2) el relativo coste incluso de la tecnología cinematográfica más básica.

Los individuos siguen teniendo un papel que desempeñar en los análisis históricos generados por este enfoque pero los grandes hombres de las versiones anteriores (Edison, Gaumont, Case, de Forest, los Warner y otros) deben considerarse como personas que operan dentro de límites definidos por las fuerzas económicas. El fracaso de de Forest en la innovación del sistema de sonido del Phonophone estuvo basado hasta cierto punto en la amplificación insatisfactoria pero también en su incapacidad para competir en un mercado tecnológico dominado por poderosas corporaciones. Los hermanos Warner surgieron no sólo como magnates independientes que salvaron heroicamente a su compañía de la bancarrota sino como individuos capaces de administrar una empresa corporativa obedeciendo las demandas de un sistema económico predeterminado. Al definir el cambio tecnológico como un proceso tripartito —invención, innovación y difusión— la teoría económica del cambio tecnológico amplía el ámbito del análisis histórico para incluir no sólo el momento histórico del descubrimiento tecno-

lógico sino también los elementos que condujeron hasta el mismo y los que se derivaron de él.

La efectividad de la teoría económica del cambio tecnológico es óptima cuando se aplica a la realización comercial en las economías capitalistas. Es en estas circunstancias cuando el axioma de este enfoque —que las empresas toman las medidas que sean necesarias para asegurarse la rentabilidad a largo plazo— opera de un modo más evidente. No obstante, si se ha de evitar el peligro del reduccionismo, incluso en casos tan clásicos como la llegada del sonido, hay que tener en cuenta ciertos factores que complican la situación.

En primer lugar, se origina cierto cambio tecnológico en instituciones para las que la rentabilidad (en un sentido estrictamente económico) no es una motivación; el Estado es el principal ejemplo moderno. Como veremos en el caso de estudio del capítulo 9, la invención e innovación de ciertos dispositivos tecnológicos necesarios para lo que se convertiría en realización del *cinéma vérité* surgieron como resultado de ciertas necesidades militares durante e inmediatamente después de la segunda guerra mundial. Con esto no queremos decir que los intereses tecnológicos del gobierno y los de las empresas privadas tengan que ser distintos necesariamente. Una de las principales justificaciones para el programa espacial norteamericano ha sido el hecho de que empresas privadas han adoptado sus inventos, desde el chip de silicio hasta la comida liofilizada. De hecho, el historiador del cambio tecnológico debe tener siempre presente que la introducción de un nuevo producto o proceso puede tener aplicaciones y consecuencias no previstas por sus responsables. Por ejemplo, el fonógrafo original de Edison, patentado en 1878, se desarrolló como un dispositivo de dictado para el mundo de los negocios y pasó más de una década hasta que empezó a utilizarse como entretenimiento popular.

Además, la toma de decisiones económicas no tiene lugar en el vacío; las corporaciones operan dentro de sociedades y están sujetas a normas y valores tácitos a la hora de tomar cualquier decisión, incluyendo las que tienen relación con el cambio tecnológico. Por tanto la interactuación con la economía del cambio tecnológico es lo que podríamos denominar sociología del cambio tecnológico. En el ámbito de productos para el consumo y servicios (del que forma parte el cine) en las sociedades capitalistas, la «comercialidad» de un nuevo producto o proceso es otro modo de describir la utilidad social calculada para dicho producto o proceso. ¿Invertiría la gente tiempo y dinero en 1927 para ver películas sonoras en vez de o además de escuchar la radio, asistir a acontecimientos deportivos o comprar discos de fonógrafo? Alguien podría argüir que el cambio tecnológico en las economías capitalistas es no sólo la respuesta a una necesidad social percibida sino también la elaboración por medio de la publicidad de una nece-

sidad percibida, a la que se puede hacer frente de un modo adecuado a través de un nuevo producto o servicio. Es en este contexto donde el discurso más general sobre tecnología en cualquier momento histórico concreto se torna más importante.

Como hemos señalado en el capítulo 3, la fascinación norteamericana con la tecnología en torno al cambio de siglo condicionó sin duda alguna la respuesta del público al cine, por no mencionar el discurso subsiguiente sobre el mismo. Si una parte del cambio tecnológico es la producción de ideas (recordando la definición de invento de Mansfield), entonces hemos de incluir en la noción de cambio tecnológico la producción de ideas sobre tecnología y cambio tecnológico en sí.

Un erudito francés, Jean-Louis Comolli, lo ha intentado. Escribiendo desde una perspectiva abiertamente marxista, Comolli aboga por un análisis del cambio tecnológico en un contexto más amplio.[22] Comolli identifica la interacción de dos tipos de fuerzas sociales —la ideológica y la económica— para su perspectiva más amplia. El cine es el reforzamiento mutuo de una demanda ideológica «de ver la vida como es» con las fuerzas económicas en pos de maximizar los beneficios. Con respecto al componente ideológico, Comolli arguye que las máquinas de cine (proyectores, lentes, cámaras, etcétera) no son objetos neutrales pensados para reflejar una visión real del mundo. No, los inventores e innovadores de todas las formas de tecnología, incluyendo el cine, han creado máquinas basándose en su modo de entender el mundo. Es decir, el cambio tecnológico estuvo (y está) influido por las ideas y creencias acerca del mundo y de su funcionamiento.

Para Comolli, la historia tecnológica del cine (de hecho todos los tipos de historia del cine) tiene una forma dialéctica. Más que una única progresión lineal, la historia es una serie plural sin origen ni fin. La historia es un proceso continuo, tiene pluralidad de principios y una serie de puntos que incluso pueden ser contradictorios. No se puede destacar un acontecimiento o un «invento». Por ejemplo, Comolli «deconstruye» el origen del cine en una serie dispersa de acontecimientos que se remontan muchos siglos atrás. Según él, todo el conocimiento necesario para el cine ya era accesible unos cincuenta años antes de que se presentasen las películas como tal. La presión para desarrollar el cine en la última década del siglo XIX se produjo a causa de una confluencia de exigencias ideológicas de, 1) representar la vida de un modo determinado y 2) explotar económicamente esta capacidad de visión. El conocimiento de la tecnología ya era accesible antes de que los capitalistas encontraran una exigencia social para convertir dicho conocimiento en beneficios.

Para Comolli el cambio en las culturas capitalistas se mide en los términos marxistas de una lucha de clases implacable. Esto incluye la innova-

ción y difusión tecnológica. Comolli rechaza el análisis basado en el cambio evolutivo y se centra en las rupturas o discontinuidades en la innovación de nuevas tecnologías. Un enfoque de este tipo ve intervalos, no etapas de una evolución continua. Por ejemplo, cierta lente ofrece la capacidad para captar varios planos de acción, el terreno de la profundidad de campo. Los realizadores hicieron uso de esta técnica durante la primera década de este siglo. Con la llegada del estilo de producción en cadena de Hollywood, la profundidad de campo se utilizó muy poco durante las décadas de los veinte y los treinta. Sólo más tarde se alabó el vibrante uso que *Ciudadano Kane* y otras películas de principios de los años cuarenta hacían de la profundidad de campo. Son estos intervalos en el uso de la tecnología los que Comolli encuentra en el núcleo del cambio tecnológico.

Comolli también resta importancia al papel del individuo en el proceso del cambio tecnológico. Los individuos sólo existen en relación a la ideología. La ideología es un sistema complejo, lógico y coherente de imágenes, ideas, creencias y acciones por medio y a través del cual la gente se enfrenta a su vida cotidiana. El cine juega un papel importante en este sistema representativo a través del que la gente percibe y se ocupa de la realidad material de su existencia. Para Comolli la tecnología funciona junto con otras instituciones para conectar a los miembros de una sociedad dentro de una serie particular de relaciones. La tecnología se produce en una ideología y funciona según la misma. Por consiguiente nunca ha sido «neutral» pero tampoco está determinada de un modo definitivo por sus funciones presentes o pasadas, ya que a medida que cambian las relaciones sociales, también lo hacen las relaciones de la gente con la tecnología.

Comolli arguye que el cine se desarrolló como una tentativa de la gente para compensar las limitaciones del ojo humano. La cámara —primero a través de la fotografía estática y después del cine— puede ser más objetiva y científica. A finales del siglo XIX el cine parecía ser la visión humana perfeccionada. Esta opinión formaba parte de un sistema de creencias más amplio que condicionó el desarrollo tecnológico del cine. La retórica por medio de la que se otorgó el mérito de la invención del cine a grandes hombres pone al descubierto este sistema de creencias. Por ejemplo, Edison era un mago que creó milagros modernos. Era capaz de utilizar la ciencia para «mejorar» el modo en que veíamos. Se argumentó que la representación tecnológica era muy superior al dibujo, la pintura, la escultura o el ojo humano. La opinión reinante a finales del siglo pasado era que la ciencia (aquí invención) había mejorado la condición humana, pero, para Comolli, la ciencia siempre ha sido parte de una red de ideas y creencias acerca de cómo la gente se enfrenta al mundo. La ciencia se adaptó a las necesidades capitalistas. No hizo el mundo necesariamente mejor, sólo diferente. Los historiadores deberían intentar comprender esta diferencia.

Edward Branigan aporta un ejemplo muy adecuado del modo en que Comolli, el historiador, podría analizar un intervalo concreto de la historia de un cambio tecnológico en particular, la aparición del color. Con las mejoras de la cámara, el equipo de iluminación y el procesado en laboratorio, en 1936 se convirtió en realidad la posibilidad de realizar películas en color utilizando niveles de iluminación extremadamente parecidos a los del estándar habitual en blanco y negro. Tres años más tarde, la Technicolor Corporation introdujo un tipo de película que hizo posible llevar a cabo más mejoras. Esto significaba que el color podía finalmente alcanzar técnicas a las que hasta aquel momento sólo tenía acceso la fotografía en blanco y negro. Las imágenes podían ser más nítidas, las sombras podían retenerse con más facilidad y los primeros planos podían alcanzar mayor precisión. En suma, el resultado fue que el color se hizo menos chillón y ganó naturalidad.[29]

Desde el punto de vista de Comolli este cambio sería un ejemplo de actuación tecnológica para reinvertir el realismo en cinematografía en color. El cambio tecnológico, en este caso, estaba respondiendo a una demanda ideológica de «realismo». Ahora la industria del cine podía lograr efectos que el blanco y negro había construido como una serie preferible de convenciones. Se aspiraba al cambio tecnológico para lograr un cierto uso de los códigos visuales. El color no sólo era más preciso desde un punto de vista científico sino que también era capaz de «repetir» las formas dominantes de la cultura. En este sentido los ideólogos arguyen que la llegada del color no empieza con la Technicolor Corporation ni siquiera con el teñido a mano de los primeros filmes mudos. La llegada del color comienza con el interés renacentista por el color y la perspectiva lineal. Hay que entender el uso del color en otras formas de comunicación y arte antes de estudiar la llegada del color al cine.

En resumen, para Comolli la transformación económica sólo es importante en la elaboración de la historia del cine en tanto que puede ser relacionada con el cambio ideológico y económico. A pesar de su importancia y de su considerable poder explicativo, no obstante, la obra de Comolli —debemos tener en cuenta que aún está en progreso— contiene varios puntos débiles en su forma actual. Parece que quiere dar a la ideología un papel más activo del que ésta puede desarrollar. Comolli utiliza la ideología, en su estado equívoco e impreciso, para resumir toda la civilización occidental en un solo concepto. Analiza muy pocas clases o instituciones específicas. Da menos ejemplos incluso de análisis históricos específicos. Desde los puntos de vista tecnológico e ideológico, por desgracia, parecen haberse convertido en conceptos ahistóricos y abstractos. Además, la obra de Comolli, hasta el momento, sufre de una carencia de pruebas adecuadas. Critica constantemente el trabajo de otros y aun así utiliza sus términos, conceptos e

incluso datos históricos. Si Comolli se propone realmente hacer un repaso general de la historia tecnológica del cine, no puede dejar que otros preparen el programa, ya que la aceptación de conceptos y datos lleva necesariamente a aceptar supuestos fundamentales. Comolli ha ofrecido un sólido comienzo para el replanteamiento de la historia tecnológica del cine; no obstante, aún queda por hacer una buena parte del trabajo fundamental.

Notas

1. Williams, R. (1975), *Television: Technology and Cultural Form*, Nueva York, Schoken, pág. 13.

2. Fielding, R., «The Technological Antecedants of the Coming of Sound: An Introduction», en Cameran, E.W. (comp.) (1980), *Sound and Cinema*, Pleasantville, Nueva York, Redgrave, pág. 2.

3. Jacobs, L. (1939), *The Rise of the American Film*, Nueva York, Teachers College Press (trad. cast.: *La azarosa historia del cine norteamericano*, Barcelona, Lumen, 1972).

4. Mansfield, E. (1968), *The Economics of Technological Change*, Nueva York, W. W. Norton, pág. 50.

5. Hampton, B. B. (1931), *History of the American Film Industry*, Nueva York, Covici Friede; y Jacobs, L., *The Rise of the American Film*. Ambos siguen constituyendo las bases de los relatos sobre la llegada del sonido que aparecen en los libros de texto.

6. Hay que señalar que se hicieron experimentos en los que actores se colocaban detrás de la pantalla y ponían voces a los personajes de filmes mudos. La naturalidad necesaria, es decir, la sincronización, dio al traste con este tipo de intentos. La música en directo no presentaba estas limitaciones y se convirtió en una parte de la presentación de filmes mudos hacia finales de la primera década del siglo XX.

7. Hendricks, G. (1966), *The Kinetoscope*, Nueva York, Beginning of the Film, págs. 90-92, 119-125; *Moving Picture World*, 30 de noviembre de 1908, pág. 342; *Moving Picture World*, 1 de mayo de 1909, pág. 558; *Moving Picture World*, 27 de marzo de 1909, pág. 362; y *Moving Picture World*, 28 de junio de 1913, pág. 1348.

8. *New York Times*, 4 de enero de 1913, pág. 7; *Moving Picture World*, 28 de junio de 1913, pág. 1347; *New York Times*, 9 de marzo de 1930, ix, pág. 6; *Moving Picture World*, 22 de febrero de 1913, pág. 758; *Moving Picture World*, 19 de marzo de 1913, pág. 1318; *New York Times*, 18 de febrero de 1913, pág. 3; *Variety*, 21 de marzo de 1913, pág. 1; *New York Times*, 18 de abril de 1913, pág. 1; *New York Times*, 6 de mayo de 1913, pág. 20; y *New York Times*, 21 de enero de 1914, pág. 1.

9. Forest, L.D. (1950), *Father of Radio: The Autobiography of Lee De Forest*, Chicago, Wilcox and Follett, págs. 358-400; *General Talking Corporation v. American Telephone and Telegraph Co. et al.*, 18 F. Sup. 650 (1937), Louis B. Hoffman deposition, págs. 1-4, Findings of Facts, págs. 1-4, y M. A. Schlesinger deposition, págs. 1-3; *New York Times*, 24 de septiembre de 1922, II, pág. 1; *Variety*, 25 de febrero de 1925, pág. 23; *Variety*, 18 de marzo de 1925, pág. 43; *Variety*, 2 de septiembre de 1926, pág. 25; y *Variety*, 19 de mayo de 1926, págs. 5, 22.

10. *General Talking Pictures Corporation et al. v. American Telephone and Telegraph Company et al.*, 18 F. Sup. 650 (1937), Record, págs. 2488-2508; y Lovette, F.H. y Watkins, S. «Twenty Years of Talking Movies», *Bell Telephone Magazine* (verano de 1946), págs. 84-95.

11. *Koplar (Scharaf et al., Interveners) v. Warner Bros. Pictures, Inc. et al.*, 19F. Sup. 173 (1937), Record, págs. 283-330, 353-363, 390-400, 1101-1111; *Variety*, 4 de febrero de 1925, pág. 23; *Moving Picture World*, 2 de mayo de 1925, pág. 25; *Moving Picture World*, 5 de septiembre de 1925, pág. 74; *Variety*, 26 de agosto de 1925, pág. 21; *Variety*, 23 de septiembre de 1925, pág. 36; *Variety*, 2 de diciembre de 1925, pág. 36; y *Variety*, 16 de diciembre de 1925, pág. 7.

12. *Koplar*, 19 F. Sup. 173, Record, págs. 402-420; *General Talking Pictures*, 18 F. Sup. 650, Record, Exhibit 6; U. S. Federal Communication Commission, *Telephone Investigation Exhibits* (según la resolución pública n. 8 del 74 Congreso, 1936-1937, Exhibit 1606); *Moving Picture World*,

6. Historia económica del cine

Como ya hemos visto en el capítulo anterior, las cuestiones del cambio tecnológico en la historia del cine han estado inexorablemente entrelazadas con las fuerzas económicas. Cuando alguien cita el tema de las operaciones financieras en el pasado del cine, rápidamente nos viene a la mente la imagen de Hollywood y sus riquezas: piscinas, aspirantes a estrellas y contratos multimillonarios. Lo cierto es que no hay muchas dudas con respecto a que la industria cinematográfica norteamericana ha funcionado como un negocio, aunque no un negocio tradicional con su producción de valor a partir de la visión, el sonido y la trama. Los consumidores pagaban por una experiencia agradable que después, en el mejor de los casos, recibían. De algún modo el cine se creó; de algún modo llegó a las salas de nuestra localidad o a nuestra pantalla de televisión. Pero, ¿a quién pertenecían las compañías cinematográficas? ¿Cómo se distribuían las películas y después se exhibían? Y, ¿qué efecto tuvo todo esto en el desarrollo de la historia del cine? Este capítulo intenta desarrollar formas de entender mejor el modo en que el mundo del cine —como institución económica y de negocios— funcionó en la historia del cine.

En primer lugar hay que aclarar ciertas definiciones. El negocio del cine siempre ha incluido tres sectores básicos: 1) producción, 2) distribución y 3) exhibición. Para empezar hay que crear una película. La producción se

9 de enero de 1926, pág. 161; *Variety*, 14 de abril de 1926, pág. 23; *Moving Picture World*, 18 de septiembre de 1926, pág. 173.

13. U. S. Congress, House, Committee on Patents. *Pooling of Patents*. Hearings before the Committee on Patents, House of Representatives, on H. R. 4523, 74th Congress, 1st Session, 1935, págs. 1242-1261; F. C. C., *Telephone Exhibits*, Exhibits 1605 y 1606; *Koplar*, 19 F. Sup. 173, Record, págs. 446-454; *Variety*, 17 de noviembre de 1926, pág. 5; *Variety*, 28 de abril de 1926, pág. 36; *Moving Picture World*, 5 de junio de 1926, pág. 1; *Variety*, 15 de septiembre de 1926, pág. 5; y *Variety*, 11 de agosto de 1926, págs. 4-5.

14. *Variety*, 11 de agosto de 1926, pág. 11; *Moving Picture World*, 14 de agosto de 1926, pág. 1; *New York Times*, 8 de agosto de 1926, II, pág. 6; *Koplar*, 19 F. Sup. 650, Record, págs. 1128-1130; *Moving Picture World*, 18 de septiembre de 1926, pág. 4; *Variety*, 8 de septiembre de 1926, pág. 1; *Moving Picture World*, 25 de septiembre de 1926, pág. 200; *New York Times*, 8 de octubre de 1926, pág. 23; y *Moving Picture World*, 16 de octubre de 1926, pág. 1.

15. *Koplar*, 19 F. Sup. 173, págs. 455-565; *General Talking Pictures*, 18 F. Sup. 650, Exhibit B; F. C. C., *Telephone Exhibits*, Exhibit 1606 y 1609; y Congress, *Pooling of Patents*, págs. 1302-1351.

16. F. C. C., *Telephone Exhibits*, Exhibits 1605 y 1606; *Variety*, 4 de mayo de 1927, pág. 1; *Moving Picture World*, 2 de mayo de 1927, pág. 793; *Moving Picture World*, 28 de mayo de 1927, pág. 253; *Variety*, 10 de agosto de 1927, pág. 9; *Moving Picture World*, 20 de agosto de 1927, pág. 506; y *Variety*, 7 de septiembre de 1927, pág. 11.

17. *Variety*, 12 de octubre de 1927, págs. 7, 11, 16; *Variety*, 19 de octubre de 1927, págs. 21, 25; *Variety*, 30 de noviembre de 1927, pág. 5; *Variety*, 7 de diciembre de 1927, pág. 36; *Variety*, 21 de marzo de 1928, pág. 44; *Variety*, 1 de febrero de 1928, pág. 18; *Variety*, 4 de abril de 1928, pág. 40; y *Variety*, 18 de abril de 1928, pág. 46.

18. Case, T. W., «Thalofide Cell —A New Photo-Electric Substance», *The Physical Review*, XV, Series II n. 4 (abril de 1920), págs. 289-292; De Forest, L., «Journal Notebook», vol. 21-22, 1923-1924, Lee De Forest Collection, Washington, D.C:, Library of Congress Manuscript Collection, Washington, D.C.; Sponable, E. I., «Historical Development of Sound Films», *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* 48 (abril de 1948), págs. 286-299; y *Paramount Publix Corporation v. American Tri-Ergon Corporation*, 294 U. S. 464 (1935), Record, págs. 410-412.

19. U. S. Congress, *Pooling of Patents*, págs. 1670-1672; *Moving Picture World*, 19 de febrero de 1927, pág. 1; *Moving Picture World*, 26 de febrero de 1927, págs. 622, 677; *Variety*, 2 de marzo de 1927, pág. 10; *Variety*, 6 de abril de 1927, pág. 54; *Variety*, 13 de abril de 1927, pág. 9; y *Variety*, 4 de mayo de 1927, pág. 4.

20. *Variety*, 4 de mayo de 1927, pág. 27; *Variety*, 25 de mayo de 1927, págs. 9, 18; *Variety*, 15 de junio de 1927, pág. 28; *Moving Picture World*, 28 de mayo de 1927, pág. 248; *Variety*, 29 de junio de 1927, pág. 11; *Variety*, 17 de agosto de 1927, pág. 12; *Variety*, 21 de septiembre de 1927, págs. 1, 20, 23; *Variety*, 30 de noviembre de 1927, págs. 18-19; y *Moving Picture World*, 3 de diciembre de 1927, págs. 12-13.

21. *Electrical Research Products, Inc. V. Vitaphone Corporation*, 171 A. 738 (1934), Affidavit of John E. Otterson; *Variety*, 16 de mayo de 1928, *passim*; *Variety*, 22 de agosto de 1928, pág. 28; *Variety*, 26 de septiembre de 1928, pág. 17; *Variety*, 20 de marzo de 1929, pág. 7; «An Analysis of Fox Theatres Corporation, August 2, 1929», págs. 1-2, Fox Holder 19, Chicago, Illinois, Bache-Halsey Stuart Library; y *Variety*, 28 de noviembre de 1928, pág. 19.

22. Comolli, J. L., «Technique et idéologie», seis partes en *Cahiers du Cinéma* n. 229 (mayo-junio de 1971), págs. 4-21; n. 230 (julio de 1971), págs. 51-57; n. 231 (agosto-septiembre de 1971), págs. 42-49; ns. 234-235 (diciembre-enero de 1971-1972), págs. 94-100; y n. 241 (septiembre-octubre de 1972), págs. 20-24.

23. Branigan, E., «Color and Cinema: Problems in the Writing of History», *Film Reader* 4 (1979), págs. 16-34.

ha llevado a cabo en el propio Hollywood así como en otras aldeas del sur de California: Culver City (MGM), Universal City (Universal) y Burbank (Warner Bros.), todas ellas a las afueras de Los Ángeles. De hecho, durante los años treinta muy pocos largometrajes hechos en los Estados Unidos se rodaron fuera de un estudio de Hollywood. En años recientes realizadores norteamericanos han creado películas a lo largo y ancho del mundo, pero habitualmente para compañías con base en Hollywood. Estas gigantescas corporaciones (Warner, Twentieth Century-Fox, Paramount, Columbia y otras) también se han ocupado de la distribución (venta al por mayor) de películas. Es decir, han hecho copias de la película y han contratado su proyección en salas de cine, todo ello por un precio. Por último, tenemos a los dueños y operadores de las salas de cine. En edificios especiales, algunos de ellos revestidos de una elaborada decoración (los «palacios cinematográficos») los dueños de las salas ofrecen imágenes y sonidos, habitualmente construidos para narrar una historia, por un precio.

Este proceso de producción, distribución y exhibición ha representado un modelo descriptivo básico del negocio cinematográfico desde el cambio de siglo. A partir de entonces todas las industrias cinematográficas han desarrollado modos de hacer frente a estas tres tareas fundamentales. El historiador, por tanto, debería preguntar: ¿cómo, cuándo, dónde y por qué se produjeron, distribuyeron *y* exhibieron las películas? Por ejemplo, hasta 1948 las productoras más famosas de Hollywood, Warner y Paramount, produjeron, distribuyeron y exhibieron películas. Esta representación en cada una de las tres funciones se denomina *integración vertical*. A veces las diferentes funciones aparecían bajo nombres diferentes. Loew's Inc., una empresa de distribución y exhibición, era dueña de Metro-Goldwyn-Mayer, su rama de producción más famosa. No debemos confundir el uso de los diferentes nombres con la situación de propiedad y control.

Pero, ¿por qué estudiar la historia económica de Hollywood o la de cualquier industria cinematográfica? ¿No se elimina de este modo la faceta lúdica del estudio de la historia cinematográfica? A nuestro modo de ver en primer lugar hay que tener en cuenta la importancia que los imperios económicos como Hollywood han tenido en el desarrollo del cine en el mundo occidental. Esta influencia y poder no se ha notado sólo en los Estados Unidos, sino también en el resto de los países del mundo. En segundo lugar, ninguna cinematografía nacional, por grande o pequeña que sea, ha podido escapar a los enormes costes asociados con la producción, distribución y exhibición. La necesidad de grandes sumas de dinero siempre ha ido unida a la tecnología cara y el talento poco común necesarios en el negocio del cine. Basta con comparar la realización de películas con una sesión de poesía o un recital de danza. Mientras que estas últimas pueden llevarse a cabo con una inversión relativamente pequeña, en 1980 un largometraje

de Hollywood necesitaba obtener una *media* de 25 millones de dólares en taquilla *sólo* para cubrir gastos. Es decir, al menos 10 millones de personas en 1980 tenían que pagar 2,50 dólares para ver un largometraje de Hollywood antes de que cualquier inversor viera un solo dólar de beneficios. La importancia del negocio del cine nos ha rodeado (en Europa y en los Estados Unidos) desde que la producción y exhibición de películas empezó a convertirse en un fenómeno generalizado. Puesto que el cine siempre ha sido una forma de expresión relativamente cara —lo es más cada década que pasa— la historia económica del cine debe considerarse como una parte importante de cualquier análisis histórico completo del cine.

Hay que hacer hincapié en que nunca se ha creado una película al margen de un contexto económico. No hace falta pensar en *El padrino* (The Godfather, 1972), *Tiburón* o *La guerra de las galaxias* (Star Wars, 1976) para darnos cuenta de la importancia que reviste la economía cinematográfica. Por ejemplo, todas las denominadas prácticas «independientes», ya sean cine de aficionado, independiente, documental o de vanguardia tienen un componente económico. Por cada empresa de Hollywood que ha tenido que buscar fondos a través de los principales bancos estadounidenses, ha habido docenas de realizadores «independientes» que han pugnado por conseguir subvenciones del American Film Institute, una comisión artística estatal, el National Endowment for the Arts y/o sencillamente un patrocinador acomodado. Lo que queremos decir es simplemente que de algún sitio tiene que salir una cantidad considerable de dinero. Las limitaciones económicas han jugado un papel importante en la actividad cinematográfica de todas las naciones, incluso si no han tenido un sistema al estilo hollywoodiense de producción en cadena. Simplificando el asunto, no todos los países del mundo han organizado la realización y exhibición de películas con la vista puesta en los beneficios como se ha hecho en los Estados Unidos. Por ejemplo, en la Unión Soviética, desde 1922, el gobierno central viene controlando la producción, distribución y exhibición cinematográfica. De este modo el Estado ha dedicado bienes y servicios al cine retirándoselos a la industria alimentaria, la del acero o cualquier otra. Allí, como en los Estados Unidos y Europa, los aparatos básicos y su utilización siempre han tenido su coste.

Si la historia económica del cine es importante, entonces, ¿por qué no se han llevado a cabo más análisis sistemáticos? Este hecho resulta especialmente inesperado en la industria cinematográfica norteamericana, la más poderosa e influyente en el pasado del cine. En primer lugar, una consecuencia desafortunada de la orientación estética en la escritura y enseñanza cinematográficas ha sido el restar importancia al aspecto económico del estudio del cine. Al enseñarse el cine como una parte de unos estudios de arte o literatura, no había necesidad de entender el componente industrial,

como tampoco la había en el estudio tradicional del baile, la música o la poesía. El análisis de una película de Bergman o Fellini no parecía requerir consideraciones económicas demasiado profundas. Puesto que el cine ha sufrido el etiquetamiento de manifestación artística «de segundo orden», muchos escritores, incluyendo la mayoría de los historiadores cinematográficos, estaban dispuestos a aupar al cine a una categoría superior junto con otras manifestaciones más «respetables». Confiamos en que en la actualidad el cine haya trascendido su antigua categorización estética unidimensional y sea considerado como un modo de expresión importante en nuestro mundo.

Una razón igualmente convincente de la escasez de historia económica ha sido la insuficiencia de datos. Si no se han conservado documentos del pasado, ¿cómo puede haber una historia económica, sea del tipo que sea? Hasta la década anterior, las compañías cinematográficas enterraban o quemaban sus documentos financieros con periodicidad. Recientemente ha habido un cambio significativo en esta costumbre. En los Estados Unidos, la colección de United Artists en la University of Wisconsin en Madison, las colecciones de Warner Bros. en la Princeton University y en la University of Southern California y las de la RKO, también en esta última universidad, se han inaugurado en esta última década. Ahora sólo la carencia de preparación historiográfica puede evitar que los historiadores cinematográficos reevalúen el impacto y la importancia de la cambiante industria cinematográfica norteamericana.

A partir de aquí el estudio de la economía cinematográfica está preparado para ocupar el lugar que se merece como complemento necesario para una comprensión íntegra del pasado del cine. Debido a la falta de estudios fiables en esta área, es de suma importancia que los investigadores se familiaricen con los diferentes enfoques a que tienen acceso. Al menos dos de estos métodos han captado nuestra atención. Puesto que la selección de un método apropiado para la cuestión a estudiar *determina* la forma y el ámbito del análisis, es importante examinar ambos.

Antes de hacerlo, no obstante, conviene tener presente el modo asistemático en que los historiadores del cine han tratado las cuestiones de economía cinematográfica. Una y otra vez nos encontramos con la teoría del «gran hombre». Por ejemplo, había una persona que dio forma, diseñó y manejó Hollywood: el magnate cinematográfico con poder ilimitado que habitualmente se caracteriza como un hombrecillo rudo y ambicioso con la costumbre de morder puros que controlaba el destino de millones de aficionados al cine norteamericanos desde su limitada mentalidad de europeo del este. En películas (*El padrino*) y libros (*King Cohn*) se nos ha dicho que estos hombres (siempre hombres) utilizaban continuamente sus corazonadas y su intuición para controlar la industria cinematográfica, ajena por

completo al mundo «normal» de trabajo, capital, restricciones gubernamentales y contables. La teoría del «gran hombre» pone toda la capacidad para tomar decisiones en manos de algunos individuos «clarividentes», aquellos que eran capaces de trascender las limitaciones económicas tradicionales que sufrimos el resto de nosotros. Este enfoque no pone énfasis en el análisis histórico sino en cierta narrativa biográfica. Por muy sofisticada que sea, la teoría del gran hombre intenta separar el cine del ámbito de las actividades económicas habituales. Mistifica la interacción de las fuerzas económicas, simplifica todas las cuestiones reduciéndolas a revisiones de los procesos de toma de decisión de una persona y no nos permite entender en profundidad la faceta financiera. Como contraste, los dos enfoques analizados en este capítulo sirven para desviar el estudio del genio individual al sistema de operaciones financieras y a los efectos de oferta y demanda.

En la cultura occidental la mayoría de la gente utiliza indistintamente los términos *economía* y *negocios* pero para el historiador económico la diferencia es vital. Por un lado, un negocio es una organización creada para hacer dinero vendiendo un producto o servicio. Cuando una persona va a una escuela de comercio, aprende técnicas de gestión, finanzas, contabilidad y mercadotecnia. Los estudiantes adquieren las capacidades prácticas necesarias para conducir una corporación, sociedad o pequeña empresa hacia la obtención de unos beneficios cada vez mayores. Los economistas, por otra parte, investigan los procesos empleados por hogares, negocios y gobiernos para producir y distribuir bienes y servicios. Construyen modelos para comprender por qué y cómo operan las instituciones económicas y qué efecto tienen en la vida de la gente. Los historiadores cinematográficos están interesados en dos aspectos de la historia económica. En conjunto intentan situar el cine dentro de la economía de una región o nación. De un modo más específico se centran en el desarrollo de un grupo determinado de negocios: una industria. Es decir, analizan los cambios en el comportamiento de una serie de empresas que producen, distribuyen y exhiben un producto en concreto: películas.

La crítica marxista

El primer enfoque surge a partir del enfrentamiento a los usos sociales y económicos del pasado. Por ejemplo, un grupo de historiadores radicales, utilizando la teoría social de Karl Marx, observa el sector de cualquier sociedad capitalista encargado de obtener beneficios con muy malos ojos. ¿Por qué tenemos que aceptar un sistema financiero en el que un puñado de corporaciones ostentan la mayor parte del poder? ¿Por qué un número reducido de empresas en cada industria reciben constantemente tres cuartas partes de todos los beneficios? ¿Por qué los continuos altibajos en el

ciclo financiero parecen no tener fin? Los economistas marxistas arguyen que estas características de la economía capitalista moderna no se han creado de forma accidental sino que han surgido como productos lógicos de este tipo de sistemas económicos capitalistas. Como consecuencia, no es de extrañar que ocho empresas hayan dominado la industria cinematográfica en los Estados Unidos durante más de sesenta años. Millones de personas han visto las películas de Hollywood mientras que sólo unos pocos hombres han controlado la distribución, exhibición y beneficios del producto.

Los economistas marxistas no sólo atacan a la economía estadounidense; ofrecen una crítica radical contra todos los sistemas económicos basados en el objetivo de los beneficios y la acumulación de riquezas. El mejor modo de comprender la economía norteamericana del siglo XX, arguyen, es como una época histórica en un proceso por medio del cual el capitalismo acabará por destruirse a sí mismo y llevará a un mundo de economías controladas por los trabajadores. En la Norteamérica del siglo XX, los dueños de corporaciones gigantescas e instituciones financieras igualmente grandes han formado una «clase dirigente» a través del dominio sobre la riqueza y el poder de la nación. La mayoría de los ciudadanos (como trabajadores) siguen siendo dueños únicamente de su propio trabajo y como consecuencia esta clase dirigente los ha explotado. A medida que la élite ha ido buscando mayores riquezas, la explotación ha aumentado. En este proceso se han obtenido materias primas de países del Tercer Mundo empobreciendo más aún a sus habitantes. La economía ha seguido sus ciclos de alza y caída dejando a los trabajadores en peores condiciones, atormentados por la inflación, la recesión y la incapacidad de acumular riquezas. En el contexto de las industrias individuales, unas pocas empresas, controladas por la clase dirigente, se confabulan para obtener los máximos beneficios y explotar a consumidores y trabajadores obteniendo grandes beneficios.

En conjunto, las fuerzas económicas forman lo que Karl Marx denominó *base* económica (infraestructura). Sobre esta base, en todo periodo de la historia humana, ha emergido una *superestructura*: ciertas formas legales y políticas y un gobierno cuya función esencial ha sido la de legitimar y mantener por la fuerza el poder de la clase dirigente. No obstante, la superestructura ha implicado algo más. Se han desarrollado formas específicas de «conciencia social» política, religiosa, ética y estética, que el marxismo ha designado como *ideología*. Aquí es donde encaja el cine en la crítica marxista. La función de la ideología ha sido la de legitimar el poder de la clase dominante. De modo que las películas tienden a reafirmar (no a cuestionar) las ideas y creencias dominantes de la sociedad, las ideas y creencias de la clase dominante.[1]

Utilizando este enfoque de carácter marxista, Thomas Guback elaboró un análisis de la dependencia de la industria cinematográfica norteameri-

cana del comercio con las naciones europeas. En *La industria internacional del cine*, Guback analizó las relaciones entre Hollywood y las industrias cinematográficas europeas desde la segunda guerra mundial.[2] La explotación de los mercados europeos («imperialismo económico») por parte de Hollywood ha tenido, arguyó, efectos significativos en las industrias cinematográficas a ambos lados del Atlántico. Según él es un caso de explotación económica del débil (las industrias económicas europeas) por parte del fuerte (la industria cinematográfica norteamericana en el siglo XX).

Guback pasa del análisis de la base económica del comercio cinematográfico entre Europa y los Estados Unidos al estudio de los efectos ideológicos sobre las películas producidas. Observando primero la base económica, descubre que, con la ayuda directa del gobierno de los Estados Unidos, los gigantes corporativos de Hollywood (Twentieth Century-Fox, Warner Bros., Paramount, RKO, Loew's) formaron un cártel después de la segunda guerra mundial para coordinar la acción económica en Europa Occidental. Esta institución, la Motion Picture Export Association, garantizaba una situación de mercado en la que Hollywood tenía libertad para obtener todos los beneficios posibles, a pesar de las consecuencias que esto pudiera acarrear. En un capítulo fascinante, Guback describe el modo en que la industria cinematográfica estadounidense y el Departamento de Defensa de este país cooperaron para hacerse con los derechos de exhibición en Alemania Oriental después de la segunda guerra mundial afirmando emplear los largometrajes norteamericanos para «reeducar» al pueblo alemán.

En la última parte de *La industria internacional del cine*, Guback intenta explicar cómo afectó este intercambio económico unilateral a lo que «acabó por mostrarse en pantalla». Considera que la explotación de Hollywood tuvo como resultado un producto «homogeneizado» que «desdibujaba diferencias vitales para la esencia» de las culturas nacionales. La mayor parte de las películas europeas y norteamericanas de los años sesenta presentaban «personajes deshumanizados» y «desviaban la atención del espectador de la realidad». Este tipo de productos bombardeaban al público con imágenes sintéticas. Personajes vacíos y artificiales contaminaban la pantalla, camuflados en colores chillones, vistas panorámicas y un estilo suave y «astuto». Puesto que la realización capitalista ha creado películas tan defectuosas, Guback defiende una mayor independencia económica e integridad cultural. Guback resume hábilmente su posición con respecto al cine como institución económica, social y cultural del siguiente modo:

> Ya que el cine es un arte que representa la interpretación de la vida que hace el hombre, es un imperativo ofrecer la oportunidad de que perspectivas encontradas existan y se desarrollen. El avance hacia el oligopolio y el monopolio en la industria norteamericana en general ahora se está extendiendo a todas partes, en paralelo a

> la expansión norteamericana. Mientras que en términos económicos esto puede suponer eficiencia por medio de la eliminación de la duplicación, con menos productores que sirven a mercados más amplios, hay que evitarlo en el ámbito de la cultura. Sería una pena que todas las imprentas de una nación —o de todo el mundo— tuvieran un solo dueño. Se puede decir lo mismo de la producción y distribución cinematográfica. Aun así esto es a lo que estamos llegando en el mundo occidental.[3]

A continuación Guback utiliza su análisis para insistir en el cambio social, en un nuevo tipo de realización cinematográfica.

Huelga decir que un enfoque tan radical tiene sus detractores. Muchos objetan abiertamente a un determinismo económico franco. ¿Cómo, se preguntan, podemos pasar directamente del análisis económico a las cuestiones de formación ideológica? Pero de hecho las virtudes y posibilidades del enfoque económico marxista de la historia del cine no se han aprovechado en su totalidad, en parte porque en el pasado el objetivo ha sido aplicar un análisis a una película o serie de películas en particular. Esto se puede ver examinando minuciosamente el hoy en día clásico análisis marxista de *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939) redactado por un colectivo de escritores de la influyente publicación francesa *Cahiers du Cinéma*.[4] El análisis de esta película nos da una buena cantidad de información acerca del modo en que el cine funcionaba como una parte de la superestructura estadounidense durante los años treinta. Es a todas luces un avance con respecto a los modos anteriores de desarrollar una metodología crítica marxista. Aun así en este ensayo sólo se utilizaron tres páginas (de un total de cuarenta y cuatro) para analizar la relación entre la base económica de la industria cinematográfica y esta película en concreto. Los historiadores no pueden darse por satisfechos con una simple afirmación de que Hollywood representaba un típico sistema de producción capitalista. ¿Qué relación tenía con otras industrias? ¿Cómo mantenía su poder?

Un ejemplo sirve para revelar los métodos dirigidos a entender la respuesta a estas y otras preguntas. ¿Cómo sobrevivió Hollywood a la Gran Depresión? ¿Recibió ayuda, como otras industrias, del gobierno federal de los Estados Unidos? A través de los escritos de James O'Connor y Paul Sweezy, los economistas marxistas han desarrollado una teoría explícita acerca del modo en que interactúan gobiernos y oligopolios (como la industria cinematográfica en 1933).[5] En el «capitalismo avanzado» la clase dirigente forja un gobierno para aplicar una serie de relaciones de propiedad que funcionan en mejor interés de dicha clase. De este modo el gran gobierno se convierte en un aliado de los grandes negocios. La regulación de la industria, al margen de las buenas intenciones que pueda tener, existe únicamente en beneficio de las grandes corporaciones. Puede haber una confrontación a corto plazo, incluso uno o dos contratiempos, pero a la larga, los escasos individuos poderosos en todas las industrias, incluyendo la cine-

matográfica, trabajan en equipo con los gobiernos a todos los niveles para ayudar a los políticos y a los dueños de la riqueza a mantener su poder. Ahora podemos ver el modo en que funcionaba esta interacción a través de un análisis minucioso de la interacción entre la National Recovery Administration y la industria cinematográfica norteamericana durante la Gran Depresión de 1930.

El National Industrial Recovery Act entró en vigor el 16 de junio de 1933. El primer título estableció la National Recovery Administration (NRA) para instituir y supervisar códigos dirigidos a promover una competencia limpia y como consecuencia la prosperidad en todas las industrias de los Estados Unidos.[6] A cambio de aceptar un código establecido por el gobierno, una industria quedaría libre de demandas bajo las leyes antimonopolistas vigentes. Los historiadores siguen debatiendo si la NRA tuvo algún efecto en la salida de los Estados Unidos de la Gran Depresión. Utilizando un enfoque marxista, los historiadores arguyen que la NRA ayudó generosamente a todas las industrias, incluyendo la industria cinematográfica estadounidense. En concreto, el gobierno federal sancionó abiertamente a través de la NRA el comportamiento explotador de las grandes corporaciones. En vez de la confabulación «informal» que había existido desde mediados de los años veinte, tuvieron lugar una confabulación y explotación abiertas y explícitas, liberadas por la NRA de la amenaza de la acción de las leyes antimonopolistas.[7]

En lo que a la industria cinematográfica se refiere, la NRA garantizaba que las Paramount y las Fox podían utilizar prácticamente cualquier método para sortear la Depresión. Nadie quedaría en bancarrota. Las pérdidas quedaron minimizadas mientras los gigantes de Hollywood se aseguraban de que nadie se metía en su terreno económico. A pesar de que la NRA expiró en 1935, en dos años las grandes corporaciones de Hollywood habían puesto a tono su músculo económico hasta el punto de ser capaces de hacer valer su ventaja durante casi dos décadas más. No es de extrañar que, como muchos programas del gobierno federal vistos desde una perspectiva marxista, la NRA pareciera fracasar en la tarea que se había propuesto. Los Estados Unidos no salieron de la Gran Depresión hasta el comienzo de la segunda guerra mundial.

La NRA permitió a la industria cinematográfica norteamericana así como a otras importantes industrias norteamericanas sobrevivir e incluso prosperar durante un revés económico. La industria del cine era más fuerte incluso de lo que los críticos de *Cahiers du Cinéma* habían sugerido. Este ejemplo de la NRA suscita otras cuestiones. Por ejemplo, ¿influyó en películas concretas el papel cambiante del gobierno? Desde luego muchos historiadores económicos arguyen que así fue. Este estudio de la industria cinematográfica —y de la historia económica en general— puede ofrecerle

al crítico de cine un importante componente para sus análisis. El análisis económico es vital para comprender a fondo una crítica radical del cine y de su función en la sociedad.[8]

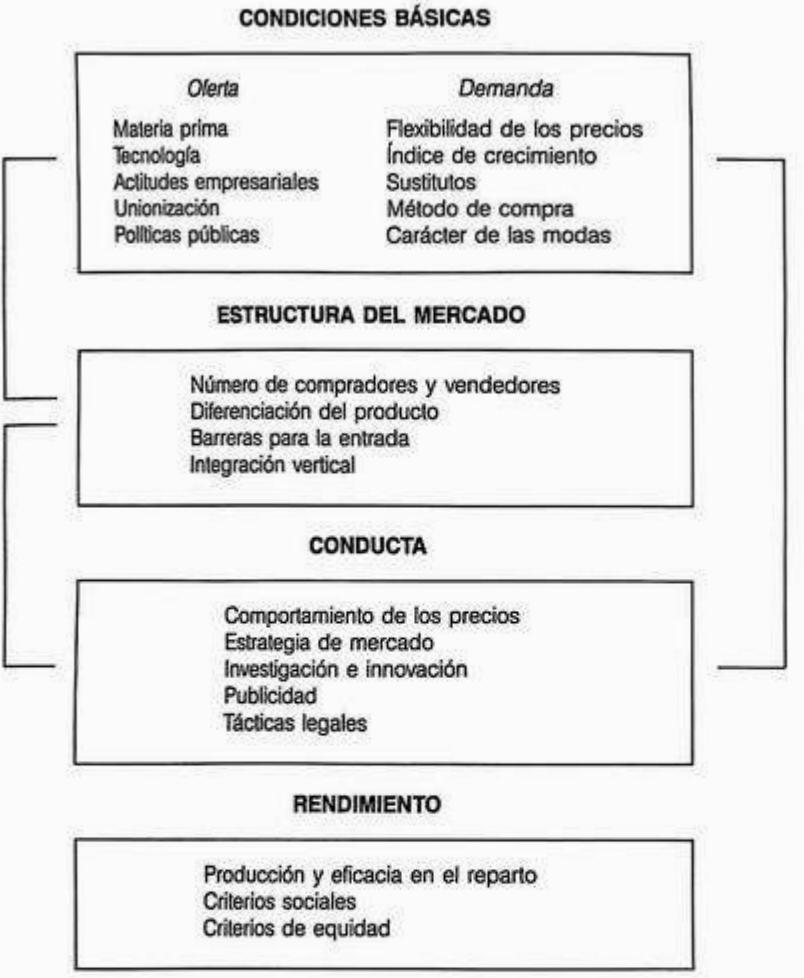
Análisis industrial

Un segundo enfoque, el análisis industrial, intenta analizar sólo una serie de instituciones, empresas financieras (habitualmente corporaciones), que desean maximizar sus beneficios. Una industria es sencillamente una serie de negocios similares. El analista industrial sólo intenta comprender las variables económicas, dejando a otros las cuestiones de sociología e ideología. Esto constituye una ventaja y un inconveniente. En la parte positiva, el análisis industrial ofrece una poderosa herramienta para analizar el comportamiento de las corporaciones en la actualidad. En la parte negativa, el análisis industrial está limitado a términos económicos.

¿Cuál es el proceso que sigue un historiador industrial a la hora de analizar una única industria? En la figura 6.1 aparece esquematizado un modelo muy útil: estructura, conducta y rendimiento. Empezando por la base con el *rendimiento*, el analista industrial intenta establecer las cualidades que una sociedad aparentemente quiere de una industria en particular. Los criterios suelen incluir algún tipo de combinación de la utilización limpia y eficiente de inversiones escasas y de una distribución equitativa de los productos finales. Resulta muy difícil delinear los valores que una sociedad acepta realmente en la práctica. Por ejemplo, pocos norteamericanos han estado de acuerdo con la necesidad de un acceso sin trabas a los canales de producción, distribución y exhibición cinematográfica. Algunos dan mucha importancia al acceso libre a los medios de comunicación; otros arguyen que en ciertos casos los derechos de ciertas partes deben tener prioridad (por ejemplo, conseguir un juicio justo o mantener el nivel adecuado de seguridad nacional).

El analista industrial define los criterios de rendimiento *sólo* en términos económicos. No puede decirnos qué es lo mejor, sólo forzarnos a explicitar nuestros objetivos y valores. Por ejemplo, el análisis industrial nos recuerda que bajo el sistema vigente cada vez que vamos al cine «votamos» nuestras preferencias, lo que ocasiona las numerosas segundas partes en el cine comercial. Todos estamos familiarizados con la fiebre por la ficción científica que se produjo en los años setenta a raíz de *La guerra de las galaxias*. Pero, ¿era progreso este especie de imitación o se trataba de dar el mejor uso posible a los dólares destinados al cine? El discernimiento siempre desempeña un papel en la historia. Esto es tan cierto en el enfoque económico como en cualquier otro. Los eruditos están familiarizados con los de-

Figura 6.1. Un modelo de análisis industrial: estructura, conducta y rendimiento.*



* Adaptado de Frederick Scherer, *Industrial Market Structure and Economic Performance*, segunda edición, Chicago: Rand McNally, 1980, pág. 4.

fensores de la industria norteamericana del cine («la industria da a la gente lo que quiere») y con sus detractores («un número reducido de corporaciones deciden que el público verá los mismos géneros una y otra vez»). ¿Qué posición debemos adoptar? ¿O hay una tercera o una cuarta alternativa preferibles? El lector debería tener en cuenta estas importantes cuestiones al considerar cuestiones de rendimiento económico, tanto del pasado como del presente.

El rendimiento de la industria no se puede estudiar adecuadamente en el vacío. Debemos entender el modo en que las corporaciones han actuado en realidad. Es decir, ¿qué conducta han mostrado en términos económicos? Se considera que la conducta es un comportamiento económico observable. Por ejemplo, podemos preguntar: ¿cómo han establecido las corporaciones los precios para sus productos o servicios? ¿Por qué una sesión cinematográfica costaba 10 centavos en 1910 y 5 dólares setenta años después? Este tipo de preguntas se ocupan de la conducta y no preguntan si 10 centavos o 5 dólares era un precio razonable, ya que esta última cuestión entra en la categoría de rendimiento económico.

Para clarificar esta crucial distinción entre *conducta* y *rendimiento* puede ser útil el ejemplo de la economía cinematográfica de los años cuarenta en los Estados Unidos en torno a una película, *El último refugio* (High Sierra, 1941) (una popular película de gánsters). Para aquel año las grandes compañías de Hollywood ya se habían adueñado de las salas de cine más importantes y habían desarrollado una serie de usos para poner precio a las películas (su conducta) que garantizaba a estas salas un margen de beneficios lo más elevado posible. Este sistema se centraba en torno a tres conceptos: *gira, zona* y *despeje.* Con *El último refugio,* protagonizada por Humphrey Bogart e Ida Lupino, mucha gente estaba dispuesta a pagar los precios más altos (en aquel entonces entre 1 dólar y 1,25) para ver la película tan pronto como estuviera en la calle, en su primera gira. *El último refugio* fue estrenada en la ciudad de Nueva York el 25 de enero de 1941 y se proyectó en teatros de estreno en las cien ciudades más importantes de los Estados Unidos a lo largo de febrero y marzo de 1941. Las salas en que era exhibida tenían garantía de estreno exclusivo para el área donde más público atraía (su zona). No obstante, si un miembro potencial del público estaba dispuesto a esperar varios meses hasta el reestreno de *El último refugio,* este individuo sólo pagaría entre 40 y 75 centavos y además vería un segundo largometraje por el mismo precio. Los pases dobles (un criterio para poner precio a las películas, literalmente dos por una) eran una estrategia habitual en los Estados Unidos hasta justo antes de la segunda guerra mundial. El periodo de espera entre dos giras se denominaba despeje. *El último refugio* tuvo que «despejar» durante dos meses antes de empezar su segunda gira. El reestreno de *El último refugio* tuvo lugar en varias ciudades de los Estados Unidos en mayo y junio de 1941. Si alguien deseaba pagar un precio más bajo incluso en un cine de barrio, es posible que hubiera visto *El último refugio* en su tercera o cuarta gira durante el otoño de 1941 por 25 centavos.

La utilización de giras, zonas, periodos de despeje y sesiones dobles obligó a los adictos al cine a pagar los precios más elevados. Cuanto menos fanático era un aficionado al cine, más tiempo estaba dispuesto a esperar y me-

nos tenía que pagar. Todo esto constituía la primera fase de la conducta de la industria del cine. Las compañías de Hollywood, a través de esta estrategia de mercado de gira, zona y despeje para poner precio a las películas, garantizaban a sus cadenas de salas los beneficios más elevados. No obstante, también limitaban el acceso a las proyecciones, en lo referente a precio y tiempo, y negaban a las salas independientes (con categoría de reestreno) la posibilidad de presentar películas cuando éstas lo deseaban. Algunos críticos consideraron que estas limitaciones no eran justas y pidieron la promulgación de leyes contra ciertos tipos de conducta.

También podían intentar cambiar la estructura, ya que la conducta corporativa, según el análisis industrial, depende a su vez de la *estructura* de la industria (véase figura 6.1). La estructura de una industria abarca el número y el tamaño relativo de distribución de todas las compañías implicadas en dicha industria. En la industria del cine esto incluye empresas dedicadas a la producción, distribución y exhibición.

Para nuestros objetivos podemos aislar tres tipos de estructura de mercado: monopolio, oligopolio y competencia. En un monopolio, una sola empresa domina el mercado. Las compañías de gas natural, electricidad y teléfono son ejemplos familiares. Competencia, en el otro extremo, describe una situación en la que hay numerosas empresas pequeñas, que venden básicamente el mismo producto. En la Norteamérica del siglo XX ha habido muy pocos ejemplos, quizá el mercado del trigo o la patata. Por último, un oligopolio es una estructura dominada por algunas empresas, por lo general menos de diez. En los años setenta todo el mundo había oído hablar de los tres fabricantes de coches (General Motors, Chrysler y Ford) y de las tres cadenas de televisión (CBS, ABC y NBC). En lo que respecta a la industria estadounidense del cine se ha escrito mucho acerca del oligopolio cinematográfico, el control de las cinco grandes: Paramount, Twentieth Century-Fox, Warner Bros., Loew's y (hasta 1955) Radio-Keith-Orpheum (RKO). Se consideraba que esta estructura era tan perniciosa que la Corte Suprema de los Estados Unidos intentó reformarla en 1948 como parte del proceso de *El pueblo de los Estados Unidos contra Paramount Pictures y otros*.

El último paso en nuestro paradigma, esquematizado en la figura 6.1, arguye que la estructura de mercado, a su vez, se ve influida por las *condiciones básicas* del *suministro* de inversiones en el producto de la industria y la naturaleza de la *demanda* del mismo. En la faceta del suministro para la industria cinematográfica norteamericana, las condiciones básicas han incluido el coste, la accesibilidad y la sindicación de intérpretes con talento y técnicos preparados, la utilización de platós y estudios y la innovación de la nueva tecnología. En el aspecto de la demanda, el analista industrial investiga la recepción por parte del público de los cambios de precio, situa-

ción y disponibilidad de sustitutos similares para el tiempo de ocio. Por ejemplo, ¿en qué modo el surgimiento de la televisión hizo disminuir la demanda de proyecciones en las salas convencionales? La mayoría de los historiadores apuntan a la reducción en la demanda de pases en las salas convencionales como prueba del efecto devastador de la televisión. Pero, ¿y los *drive-ins* que se extendieron al mismo tiempo que la televisión por los Estados Unidos? ¿Y en qué medida podemos utilizar como factor la «asistencia» a las películas proyectadas en televisión? Este tipo de preguntas nos obligan a investigar las razones de la demanda de películas y a centrarnos en temas de mercadotecnia, variaciones según la temporada y método de adquisición.

En el estudio de Michael Conant sobre el antes mencionado caso antimonopolista, *El pueblo de los Estados Unidos contra Paramount y otros* (1948), nos encontramos con un ejemplo bien elaborado del modo en que un economista industrial analiza las tentativas gubernamentales de alterar estructura, conducta y rendimiento en la industria cinematográfica norteamericana.[9] Durante la última parte de la década de los treinta, después de decidir que la NRA no había funcionado, la administración del presidente Franklin D. Roosevelt empezó a atacar a los oligopolios para intentar sacar a su país de una prolongada depresión económica. La industria del cine resultó ser una diana atractiva y visible. En 1938 el Departamento de Justicia demandó a los oligopolios de Hollywood para que obtuvieran unos «mejores» rendimientos. Conant descubre las objeciones del gobierno citando dos series de estadísticas: 1) menos del 5 % de los largometrajes norteamericanos procedían de productores independientes no pertenecientes a los oligopolios; y 2) los oligopolios recibían más del 94 % de todos los beneficios de la distribución cinematográfica en los Estados Unidos.

Conant sitúa el origen del poder del oligopolio en su posesión de la mayor parte de las salas de estreno en las cien ciudades más grandes de los Estados Unidos. Los clientes que asistían a los pases de estreno vertían el dinero directamente en las manos de Paramount y otros. Puesto que los oligopolios utilizaban con éxito su control sobre la producción, distribución y exhibición para erigir enormes barreras ante la intromisión, nadie podía internarse en su producción de beneficios. Todos los exhibidores que no cooperaban, relegados a un estatus de quinta o sexta gira, se quejaban amargamente (y con toda razón) del acceso limitado al negocio del cine. Un segundo grupo se preocupaba por las ventajas de que un puñado de corporaciones ofreciese la mayor parte de los espectáculos a millones de niños norteamericanos. ¿Era aceptable que ocho consejos de dirección corporativos decidieran el programa de entretenimiento para toda una nación? (Durante las décadas de los sesenta y setenta se hizo esta misma acusación a las tres cadenas de televisión más importantes.)

El Departamento de Justicia de los Estados Unidos arremetió contra esta rígida estructura oligopolista en 1938. Diez años después la Corte Suprema de los Estados Unidos estipuló que los oligopolios de Hollywood debían vender sus salas de cine, un remedio estructural. Asimismo, los ocho gigantes corporativos tenían que desmantelar su restrictivo sistema de gira, zona y despeje, un remedio conductual. Desde una situación aventajada una década más tarde Conant examina las ramificaciones de estos juicios de rendimiento económico. Su evaluación global de las acciones tomadas por la Corte Suprema son positivas. En suma, arguye:

> Los decretos de Paramount han destruido la combinación que controlaba la industria del cine en el nivel nacional. (...) El atasco en el flujo de películas originado por el sistema casi monopolista que las grandes compañías ejercían sobre las salas de estreno desapareció. Un elevado número de salas de reestreno tuvieron la posibilidad de acceder antes a las películas y quedaron libres de las restricciones opresivas. (...)[10]

A continuación añade que el público en general se benefició de un mayor acceso a las proyecciones y que nuevos propietarios de salas y productores independientes pudieron ingresar en la industria sin encontrarse con barreras insuperables.

En resumen, Michael Conant investigó y escribió un detallado análisis industrial de los litigios antimonopolistas del gobierno federal de los Estados Unidos contra la industria norteamericana del cine. Su obra constituye un ejemplo clásico de la influencia del paradigma del análisis industrial. Prácticamente todas las historias de la industria cinematográfica durante su época dorada tienen su origen en Conant. Texto tras texto repite sus descripciones del poder y de las prácticas de Hollywood durante los años treinta y cuarenta. Aun así el análisis industrial puede aplicarse a casos diferentes del oligopolio de los años treinta. Este sistema de trabajo —estructura, conducta y rendimiento— ofrece al historiador una metodología poderosa y sutil por medio de la que analizar cuestiones en la historia de una industria cinematográfica. Por lógica, si sabemos tanto acerca de la industria cinematográfica después de los años treinta, es posible que nos preguntemos cómo se formó un oligopolio tan poderoso. ¿Cómo evolucionó la industria cinematográfica desde los *peep-shows* de sus orígenes hasta los palacios cinematográficos de los «estruendosos años veinte»? ¿Cómo cambiaron la estructura y la conducta de la industria durante las dos primeras décadas del siglo XX? Utilizaremos la teoría económica del análisis industrial para responder a estas cuestiones, formulando de este modo una explicación clara, concisa y lógica de la formación de la industria cinematográfica en los Estados Unidos.

La formación de la industria cinematográfica estadounidense

Al principio, un buen número de pequeñas empresas constituían la estructura de la industria cinematográfica norteamericana. La conducta de la industria era competitiva, casi encarnizada. Aun así en menos de una década se constituyó un oligopolio. Inicialmente algunas corporaciones buscaban el dominio por medio del control sobre las patentes. Esta tentativa fracasó y fue sustituida por un sistema de control más sutil. Este segundo (y más acertado) avance de los oligopolios se produjo en torno a, 1) el *star system*, 2) la distribución nacional (e internacional) y 3) el sistema de exhibición de gira, zona y despeje. En una década menos de diez empresas constituían la *estructura* de mercado de la industria cinematográfica norteamericana y dictaban su *conducta*. Es este proceso de cambio —de la competencia al control de unos pocos— lo que nos proponemos analizar en el siguiente ejemplo.

Estudio de un caso: la formación de la industria cinematográfica estadounidense

Nuestro estudio comienza con la invención del cine. La primera película exhibida con carácter comercial en los Estados Unidos se proyectó en 1896 en la ciudad de Nueva York. Con este intercambio de dinero por placer visual, tenemos la base de una industria. La estructura y la conducta de industria era muy diferente de lo que conocemos acerca del comportamiento de Hollywood durante los años treinta. Prevalecía la competencia. Aquí definimos específicamente competencia del siguiente modo:

1. Productos intercambiables.
2. Tamaño reducido de compradores y vendedores en relación con todo el mercado.
3. Ausencia de barreras artificiales.
4. Movilidad de recursos.[11]

Por productos intercambiables entendemos que todos los vendedores ofrecen unidades muy similares entre sí. Los compradores tienen pocas razones para preferir unas a otras. En segundo lugar, cada comprador y vendedor debe tener un tamaño tan reducido en relación con el mercado que no pueda influir en el precio de las inversiones ni en el volumen de bienes producidos o vendidos. Por tanto, desde el punto de vista del vendedor, si un fabricante desaparece, no debe haber ningún cambio significativo en el precio vigente ni en la cantidad total ofrecida. La mayoría de los consumidores

se encuentran en esta posición con respecto a la mayor parte de los artículos que adquieren. Nadie, como individuo, tiene influencia en el precio del pan, la carne, la leche o los imperdibles. Lo que queremos dejar claro es que la competencia requiere la «insignificancia» de cualquier comprador o vendedor y la presencia de productos que difieren muy poco entre sí.

Para que se cumpla el tercer criterio, no pueden existir barreras artificiales. Los precios de todas las inversiones (incluyendo la mano de obra) deben tener libertad para variar según las condiciones cambiantes de la oferta y la demanda. Por ejemplo, no puede haber leyes que fijen los precios ni cárteles que los estipulen. La movilidad para todos los bienes, servicios y recursos debe ser la norma. No se puede poner ningún tipo de barreras a los nuevos competidores. El que haga la puja más alta debe tener derecho a hacerse con bienes y servicios. Estos cuatro criterios constituyen un punto de partida lógico para nuestra historia industrial. Este concepto detallado de competición establece una norma contra la que podemos examinar con precisión cómo y por qué la competencia se vino abajo.

En los primeros años de la industria cinematográfica existía un estado de competencia relativamente libre. Había un buen número de pequeños productores, muchos de los cuales quebraron. Tres de ellos (Edison, Biograph y Vitagraph) recibieron más publicidad pero echando un vistazo a los documentos de la época se puede ver que muchos otros lo intentaron. En Chicago, por ejemplo, Essanay, Selig y un grupo de compañías más humildes abrieron un negocio. La historiadora Kathleen Karr ha observado:

> Hubo docenas de (...) tentativas de establecer compañías cinematográficas alternativas, desde la Prudential Film Corporation de Worcester, en Massachusetts, hasta la compañía occidental de Méliès Star Films que operó desde San Antonio, en Texas, entre 1909 y 1911, pasando por la Japanese-American Film Company que hizo películas para el mercado étnico en California hasta 1914; y la United States Motion Picture Corporation de Wilkes-Barre, en Pennsylvania. (...)[12]

Tradicionalmente los historiadores han preferido recordar solamente aquellas empresas que han originado «grandes» películas y/o han sobrevivido. Los historiadores económicos no pueden olvidarse de las que fracasaron, tanto estética como económicamente, en una época en que los únicos requisitos para la producción parecían ser la cámara y el dinero para comprar película.

En el terreno de la distribución, surgieron rápidamente numerosas empresas, emplazadas por regla general en las áreas metropolitanas más importantes. De hecho, a estas alturas las películas no se comercializaban por su historia o sus protagonistas sino de acuerdo con el metraje. Para 1904 aparecieron los primeros mayoristas en este campo. Todas las evidencias indican que hubo una intensa batalla por los beneficios. También debemos

señalar que inicialmente las mismas compañías se encargaban de la producción y la distribución, política que fue seguida hasta 1904. Vitagraph, Biograph y Selig, por ejemplo, ofrecían servicios completos de películas, proyectores y proyeccionistas a los teatros de vodevil.

El sector de la exhibición también estaba compuesto por docenas de pequeñas empresas que vendían películas al por menor como novedad. El rápido auge de los *nickelodeons* confirma lo fácil que era entrar en el terreno de la exhibición. Numerosas biografías indican las escasas dificultades que tuvieron los magnates del cine para entrar en el negocio de la exhibición. La experiencia de los hermanos Warner y Adolph Zukor ejemplifica la naturaleza competitiva de la exhibición. Cada uno de ellos fue capaz de entrar en el ámbito industrial con algunos miles de dólares y ningún contacto ni preparación especial. Es evidente que se ha exagerado con respecto a la duración de la era del *nickleodeon* pero todos los indicios señalan que hasta 1908 sólo la «respetabilidad social» impedía a cualquiera convertirse en un exhibidor cinematográfico. Los problemas de patentes causaban escasos quebraderos de cabeza a los exhibidores y el equipo no era caro. Por ejemplo, un proyector adecuado se podía conseguir por menos de 150 dólares. De hecho, incluso en el campo de la exhibición de vodevil donde la compañía operativa era bastante más grande, nadie resultó tener el poder suficiente para ejercer una influencia fuera de lo habitual sobre el mercado.

Sobre todo había muy pocas limitaciones artificiales a la entrada y salida libres de recursos. El control de patentes, siempre a tener en cuenta, no representaba un obstáculo insuperable en los primeros años del cine. (Edison había estado intentando instituir un monopolio de patentes desde 1897, e incluso consiguió ganar un caso en el juzgado de primera instancia que fue anulado seis meses más tarde.) El gobierno no intervenía por medio de tarifas o impuestos especiales. Además parece ser que había recursos de gran movilidad. El equipo era barato, como también lo era la mano de obra. Los beneficios se acumulaban rápidamente y muchos intentaron trepar por esta nueva escalera hacia la riqueza. Los pocos que consiguieron triunfar han sido elogiados por los historiadores tradicionales. Debemos tener presente que muchos otros obtuvieron buenos resultados y siguieron adelante, mientras que otros fracasaron y abandonaron los negocios. Con tantas empresas pequeñas, no es de extrañar que los historiadores hayan considerado que éste es un periodo especialmente difícil de investigar. Llegó y pasó un verdadero aluvión de pequeños negocios. Aun así debió haber sido una época ideal en lo que respecta al «rendimiento», ya que nunca ha sido tan fácil entrar en el mundo del cine: no existía el dominio de algunas empresas, no había sindicatos, ni restricciones gubernamentales, ni estrellas o decorados caros.[11]

Esta época de competencia no perduró en la segunda década de este si-

glo. En 1908, diez de los más importantes productores y fabricantes de equipo se conjuntaron para formar la Motion Picture Patents Company (MPPC). ¿Por qué? Porque como un cártel (comparable al de productores del petróleo de la OPEP), la MPPC podía establecer precios y cantidades y crear beneficios adicionales a través de su tamaño económico y su posición. De hecho un oligopolio busca los modos de proteger su posición e impedir la entrada a los competidores. Es decir, los miembros de un cártel intentan echar por tierra los supuestos tres y cuatro de nuestra definición de competencia. Todas las empresas buscan beneficios adicionales así como la seguridad de su situación dentro del oligopolio. No obstante hace falta una gran habilidad para mantener una posición tan elevada.

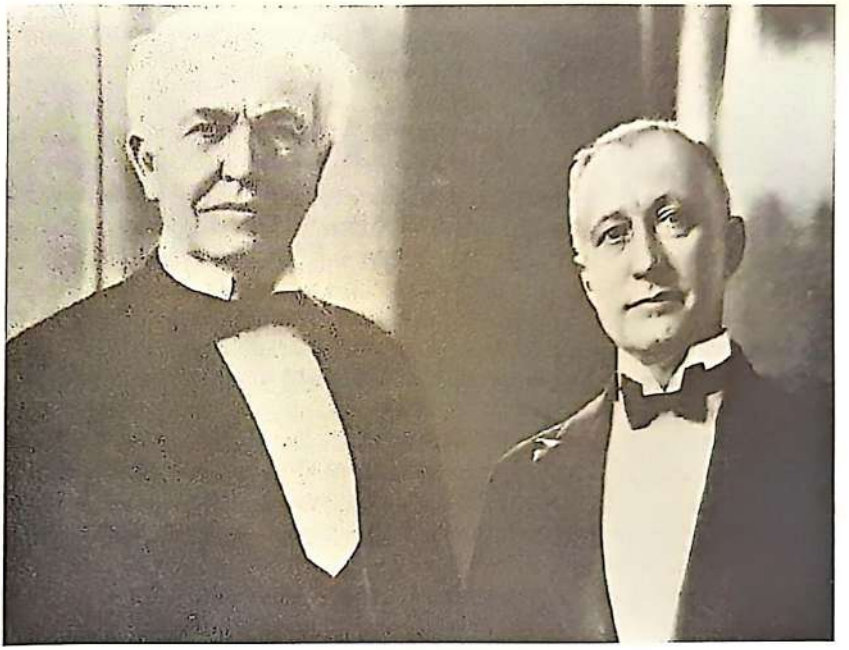
La MPPC utilizó una estrategia clásica para obtener y asegurar su posición como monopolio: el consorcio y el control de patentes. Sólo las empresas con licencia de la MPPC podían producir películas «legales». Eastman Kodak acordó suministrar película solamente a los miembros de la MPPC o a los titulares de sus licencias. Lo que es más importante, la MPPC recaudaba tres tipos de derechos de patente: 1) para poder manufacturar proyectores una empresa tenía que pagar a la MPPC 5 dólares por máquina; 2) para utilizar estos proyectores los exhibidores pagaban 2 dólares a la semana; y 3) los productores de películas contribuían con medio centavo por cada pie de película. Para implantar estas tarifas y mantener un flujo constante de derechos de patente, el Monopolio de Patentes «certificaba» a los distribuidores. Un distribuidor autorizado sólo podía manejar películas de la MPPC y suministrárselas a exhibidores con licencia. Los líderes de la MPPC se dieron cuenta muy pronto de que los controles adicionales sobre la distribución de la película sería un buen modo de garantizar sus dictámenes. De modo que, poco más de doce meses después de su formación (en 1910), el monopolio de patentes organizó su propia rama de distribución, la primera red norteamericana a nivel nacional. Con la formación de esta General Film Company, adquirieron la mayoría de los distribuidores e hicieron quebrar al resto. Como consecuencia, en un principio parecía que el establecimiento de *una* compañía cinematográfica para todos los Estados Unidos era algo inevitable.

No obstante este monopolio embrionario fracasó —y, tenemos que añadir, de un modo muy discreto. ¿Por qué? Algunos historiadores arguyen que los miembros del cártel resultaron ser demasiado ambiciosos y cometieron el error de luchar entre sí en vez de trabajar para mantener su ventaja. Otros analistas apuntan hacia el «gran hombre» (por lo general William Fox o Carl Laemmle, fundador de Universal) que luchó, a veces solo, contra el monopolio de patentes. Pero, ¿tuvieron éxito estas empresas sólo porque tenían genios al mando? Nosotros nos inclinamos por ciertos factores en vez de por la estupidez o la mera grandeza. En primer lugar, los miembros

del monopolio se unieron, como ya hemos señalado, en un matrimonio a la fuerza, consumado después de años de competencia. Algunos se sumaron estrictamente a la política de la MPPC. Muchos, como Sigmund Lubin, se irritaron bajo las restricciones y cooperaron con mucha menos frecuencia. Parece ser que todos ellos tenían algún tipo de queja. Por ejemplo, Vitagraph quería pasarse a las películas de mayor duración porque las que iban dirigidas a teatros de vodevil no servían como largometrajes y mantuvo con firmeza su propuesta de películas de una o dos bobinas.

De fuera de la industria cinematográfica llegaron otros dos factores a tener en cuenta. En 1912 el nuevo presidente electo, Woodrow Wilson, rompió con la trayectoria de su predecesor, William Howard Taft, e instituyó una era antimonopolista. Los abogados de la MPPC reconocieron que los pleitos antimonopolistas tenían el poder suficiente para prohibir la mayoría de las restricciones impuestas por los monopolios. Por tanto a partir de 1912 la MPPC se mostró reticente a ejercer sanciones contra quienes no respetaban los acuerdos restrictivos. En este nuevo clima político e industrial los distribuidores independientes tenían la posibilidad de convencer a los exhibidores para que proyectasen sus películas. El arsenal de la MPPC se había quedado sin una de sus armas más potentes. Asimismo, estos mismos distribuidores podían adquirir películas de todo tipo, cada vez más de proveedores europeos. Los productores de Europa, por ejemplo, se apresuraron a suministrar películas a los distribuidores independientes de los Estados Unidos. Para 1914 los días del Monopolio de Patentes estaban contados.[14]

Durante este mismo periodo, otras empresas de la industria del cine, cuyo ejemplo más claro es la Famous Players-Lasky (más adelante Paramount), descubrieron un modo más flexible de monopolizar la industria cinematográfica de los Estados Unidos. Una nueva estrategia, sutil pero básica, arremetió contra las cuatro partes de la definición de competencia que hemos señalado. Para 1921 un escaso número de firmas, encabezadas por Famous Players-Lasky, habían crecido tanto que controlaban cerca del 50 % del mercado (el segundo supuesto cae por tierra) a través de la producción de largometrajes con estrellas (se viola el primer supuesto). Como consecuencia podían erigir barreras y monopolizar los recursos necesarios como las salas de estreno y las estrellas (se quebrantan el tercer y cuarto supuestos). En resumen, la industria cinematográfica puso en práctica un método de tres partes para alcanzar y afianzarse en su posición monopolista por medio de, 1) la diferenciación de productos, 2) el control de la distribución cinematográfica primero a nivel nacional, después a nivel internacional y 3) el dominio de la exhibición a través de la propiedad de un número reducido de salas de estreno en los Estados Unidos. A través de los cambios en las tres ramas de la industria cinematográfica —producción, distribu-



El pionero de la Motion Picture Patents Company (MPPC) Thomas Edison posa con Adolph Zukor, el dirigente de Famous Players (1926).
Quigley Photographic Archive, Georgetown University Library.

ción y exhibición— un puñado de empresas establecieron un oligopolio mucho más poderoso de lo que había llegado a ser el Monopolio de Patentes. Nadie pensó la estrategia de principio a fin; antes bien, tan pronto como se empezó a ver que la innovación tenía éxito, las empresas se apresuraron a utilizar esta herramienta financiera. Al final, Famous Players alcanzó las mayores cotas de poder, no por medio de ser siempre la primera sino de ser lo bastante astuta como para modelar un sistema de monopolización y después utilizarlo a fin de exprimir tantos beneficios adicionales como fuera posible.

En lo que respecta a la producción de películas los miembros del nuevo oligopolio diferenciaban sus productos. Ya habían pasado los días en que las películas se vendían según su metraje. Cada película se convirtió en un producto único por las características de las que se pudiera hacer publicidad, incluyendo estrellas y géneros concretos. Los primeros productores (la MPPC inclusive) no habían sacado partido al poder de atracción de los intérpretes, cuyos nombres a menudo permanecían en secreto. De forma gradual, no obstante, las empresas cinematográficas empezaron a diferenciar

sus productos utilizando el *star system*. Es posible que Mary Pickford fuera la más famosa de las primeras estrellas. Tenía admiradores acérrimos y por tanto su sueldo fue en aumento:

Primera etapa (1909) —100 dólares a la semana
Segunda etapa (1915) —2.000 dólares a la semana
Tercera etapa (1916) —7.000 dólares a la semana
Cuarta etapa (1917) —15.000 dólares a la semana
Quinta etapa (1919) —compañía propia: United Artists

En las últimas fases de su ascensión, Famous Players pagó de buen grado a la «pequeña Mary» sumas tan elevadas porque su presencia suponía enormes beneficios en taquilla. En términos económicos Famous Players diferenciaba sus productos con sus estrellas y las historias específicas que escribían para las mismas. Los estudios ataban a las estrellas con contratos exclusivos a largo plazo para que el intérprete no pudiera buscar un salario más alto en una compañía rival. Por medio de esta maniobra legal se aseguraron la inmovilidad de los recursos echando por tierra de este modo el cuarto supuesto de nuestra definición de competición. Haciendo publicidad de la participación de una estrella una película podía convertirse en un producto único. Cuanto más popular fuera la estrella, mayores eran los beneficios para la película. Los estudios sacaban al mercado con regularidad largometrajes protagonizados por sus estrellas, construían elaboradas campañas de publicidad antes de su estreno y obtenían una y otra vez beneficios desmesurados. Famous Players, haciendo honor a su nombre, asaltó los escenarios teatrales en busca de reyes y reinas de la pantalla en potencia. Otros estudios intentaron crear lumbreras indígenas poniendo a prueba a estrellas potenciales en producciones de menor presupuesto o cortometrajes. Es posible que los admiradores no supieran que iban a ver el producto de unos estudios determinados, pero hacían cola durante horas a fin de ver un vehículo creado para lucimiento de Mary Pickford o Douglas Fairbanks.[15]

La segunda parte de la nueva estrategia oligopolista se centró en la distribución a nivel nacional y, más tarde, mundial. Hace tiempo que los economistas reconocieron que cuando las operaciones de distribución alcanzan un cierto umbral, el coste medio por unidad deja de subir, se estabiliza y después empieza a bajar. Adam Smith, fundador de la economía moderna, señaló hace más de trescientos años las diversas ventajas de la división y especialización del trabajo. Por ejemplo, en la distribución cinematográfica podemos señalar las reducciones de costes a través de la división y especialización en publicidad, promoción de ventas y servicios. Las empresas más importantes podían utilizar estos ahorros para adquirir más intérpre-

tes populares. Después de que doce productores y numerosos distribuidores nacionales se unieran para formar Famous Players-Lasky en 1916, muy pocos competidores podían igualar la rentabilidad de esta corporación. Esta reducción de costes también sirvió para evitar que surgieran nuevos competidores a tener en cuenta. Era lógico por tanto que las compañías cinematográficas extendieran su ámbito de ventas para incluir el mundo entero. El coste del filme ya estaba establecido; los beneficios de un alquiler a nivel mundial excedían en mucho los costes de publicidad y la amortización de una serie de sucursales. Para 1925 la industria cinematográfica norteamericana exportaba sus productos a lo largo y ancho del mundo.

Las exportaciones a Europa, por ejemplo, generaban más de la cuarta parte de los ingresos de un largometraje de Hollywood de los años veinte. En 1925, una tercera parte de los beneficios extranjeros procedían de las salas de Gran Bretaña. Concretamente en este mercado Hollywood se había hecho con cerca del 95 % de los beneficios. En Francia ocurría algo muy parecido. En este país más de tres cuartas partes de los beneficios iban a parar a Hollywood. Incluso en lo que podría parecer una cultura con importantes diferencias como Japón, Hollywood logró unas recaudaciones prácticamente iguales a las de la industria nativa.[16]

Finalmente, los miembros de la industria se dieron cuenta de que no hacía falta ser propietario de todos los concesionarios de distribución para hacerse con una parte del poder económico implicado en la exhibición. Las principales cadenas de exhibición ayudaron a establecer el restrictivo sistema de exhibición de gira, zona y despeje del que ya hemos hablado en este capítulo. Las cadenas se consolidaron aún más. Para 1930, por ejemplo, la rebautizada Paramount controlaba cerca de mil salas. (En esta época había en los Estados Unidos más de 20.000 salas para la proyección de películas.) Más de dos millones de personas iban cada día a una sala de Paramount. Los circuitos acrecentaban su poder adueñándose solamente de aquellas salas rentables que estrenaban las películas de éxito en las áreas metropolitanas más importantes.[17]

Entre el final de la primera década de este siglo y el principio de la segunda numerosas compañías cinematográficas intentaron innovar estos métodos. En 1917 un consorcio de propietarios de teatros, sabedores de que controlaban algunas de las mejores salas de estreno en sus respectivas comunidades, se aliaron para formar una compañía de producción y una red de distribución internacional conocida como First National. En 1919 también hubo otro tipo de reacción. Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin y el destacado director D. W. Griffith intentaron sacar partido al poder que les confería su estatus de estrellas creando su propia compañía de distribución, United Artists. Durante los años veinte United Artists se hizo con un pequeño circuito de salas. Se produjeron numerosas fusio-

nes y consolidaciones y de este modo para 1930 cinco corporaciones dominaban la industria cinematográfica en los Estados Unidos: Loew's Inc., Radio-Keith-Orpheum (RKO), Warner Bros., Fox (más adelante Twentieth Century-Fox) y Paramount. Cada una de las «Cinco grandes» era propietaria de instalaciones de producción en California, una red de distribución a nivel mundial y una cadena de salas de tamaño considerable. Durante las dos siguientes décadas las «Cinco grandes» y las «Tres pequeñas» dominaron la producción, distribución y exhibición cinematográficas en Norteamérica. Generaron la mayor parte de las películas importantes en las que aparecían los intérpretes más conocidos. A través de sus redes de distribución tenían control sobre casi todos los alquileres cinematográficos. En lo que respecta a la exhibición, las «Cinco grandes» manejaban más de las tres cuartas partes de las salas que mayores beneficios arrojaban en los Estados Unidos.

Famous Players, y sus siete aliados, había abierto camino en la transformación de la industria cinematográfica en un monopolio rentable que funcionaba a la perfección. Las «Cinco grandes» triunfaron allí donde la MPPC había fracasado. Ya habían pasado los días en que se podía entrar con toda facilidad en el negocio del cine. Aparecían restricciones artificiales por todas partes. Las compañías más importantes se confabulaban para mantener a raya a la competencia. En sus productos aparecían estrellas únicas, controladas a través de una servidumbre contractual a unos estudios. Éste era el sistema industrial que la Corte Suprema de los Estados Unidos juzgó restrictivo e injusto en 1948. Desde un punto de vista estructural la industria del cine constaba de muy pocas firmas cuya conducta sólo servía para recordar a aquellos que se fijaban con atención que estaban totalmente dispuestas a sacar todo el partido posible a su estatus oligopolista de integración vertical.

Conclusiones

Este breve estudio de la formación económica de la industria cinematográfica norteamericana ilustra el poder del análisis industrial. Este paradigma nos permite comprender el modo en que la industria del cine estadounidense pasó de una situación de competencia a una estructura oligopolista. Las estrellas garantizaban que cada película podía venderse de un modo individualizado con una demanda muy elevada y escasos riesgos. La distribución internacional generó reducciones de costes y ganancias a una escala desmesurada. La propiedad de las salas de estreno en las ciudades más importantes representó poder económico en el sector de la exhibición. Esta era del monopolio continuó hasta 1948, un periodo que comprende la edad dorada de Hollywood.

A pesar de que creemos que el análisis industrial tiene un gran poder, debemos admitir que presenta un inconveniente significativo. Este enfoque desvía nuestro análisis de las cuestiones estéticas puesto que, al ocuparse únicamente de la «mitad» económica de cualquier consideración desde una perspectiva socioeconómica, ofrece una perspectiva demasiado restringida para muchos historiadores. A pesar de esto, un historiador marxista tendría muy poco que objetar a nuestro análisis económico en este capítulo, siempre y cuando fuera visto como un primer paso. Nuestro análisis del modo en que Hollywood desarrolló su concentración de poder a través de las ventajas de costes, la distribución en otros países y el mantenimiento del oligopolio por medio de la restricción del negocio son perfectamente consistentes con el «capitalismo avanzado». La diferencia crucial es el desacuerdo con respecto al uso apropiado del conocimiento. Un marxista vería estas características como signos de una grieta fundamental en el sistema económico, que sólo se podría corregir por medio de la acción revolucionaria. El análisis industrial asume que el capitalismo requiere cambios más reducidos y marginales para mejorar el rendimiento de la industria. El cambio radical rara vez sería necesario.

Notas

1. El campo de la economía radical está atravesando un periodo de replantcamiento fundamental en el momento de elaboración de este ensayo. Cutler, A., Hindess, B., Hirst, P. y Hussain, A., por ejemplo, en su *Marx's Capital and Capitalism Today*, publicado en Londres por Routledge & Kegan Paul en 1977, consideran que el análisis económico marxista tradicional es defectuoso. Aun así, mientras los métodos del análisis económico marxista atraviesan importantes transformaciones —posiblemente incluso una reestructuración completa— los historiadores radicales que estudian las industrias cinematográficas siguen empleando el modelo clásico.

2. Guback, T. H. (1969), *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana (trad. cast.: *La industria internacional del cine*, Madrid, Fundamentos, 1980).

3. Ibíd., pág. 203.

4. Editores de *Cahiers du Cinéma*, «John Ford's *Young Mr. Lincoln*», *Screen* 13, n. 3 (otoño de 1972), págs. 5-43.

5. O'Connor, J. (1973), *The Fiscal Crisis of the State*, Nueva York, St. Martin's Press (trad. cast.: *La crisis fiscal del Estado*, Barcelona, Edicions 62, 1981); Sweezy, P. (1970), *The Theory of Capitalist Development*, Nueva York, Monthly Review Press (trad. cast.: *Teoría del desarrollo capitalista*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977).

6. Otros títulos se ocupaban de la mano de obra, permitiendo a los empleados organizarse y pactar colectivamente, prohibiendo los sindicatos y estipulando un máximo de horas y unos sueldos mínimos.

7. Bellush, B. (1975), *The Failure of the NRA*, Nueva York, W.W. Norton; y Hawley, E. H. (1966), *The New Deal and the Problem of Monopoly*, Princeton, N.J., Publicaciones de la Universidad de Princeton.

8. Véase Gomery, D., «Hollywood, the National Recovery Administration, and the Question of Monopoly Power», *Journal of the University Film Association* XXXI, n. 2 (primavera de 1979), págs. 47-52 para detalles sobre el argumento así como pruebas de apoyo.

9. Conant, M. (1960), *Antitrust in the Motion Picture Industry*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California.

10. Ibíd., págs. 218-219.

11. Ésta es una definición comúnmente aceptada. Véase, por ejemplo, Leftwich, R. H. (1970), *The Price System and Resource Allocation*, Hinsdale, Illinois, The Dryden Press (trad. cast.: *Sistema de precios y asignación de recursos*, Editora Importécnica, 1972).

12. Karr, K. «Hooray for Providence, Wilkes Barre, Saranac Lake —and Hollywood», en *The American Film Heritage*. Washington, D.C., Acropolis Books, 1972, págs. 104-106.

13. Hampton, B. B. (1931), *A History of the Movies*, Nueva York, Covici Friede, págs. 3-36; Allen, R.C. (1980), *Vaudeville and Film 1895-1915: A Study in Media Interaction*, Nueva York, Arno Press., págs. 23-260; y Seabury, W.M. (1926), *The Public and the Motion Picture*, Nueva York, The Macmillan Co., págs. 8-18.

14. *United States v. Motion Picture Patents Company*, 225 F. 800 (E. D. Pa., 1915), Record, págs. 23-30, 1067-1121, 1567-1580 y 3160-3175; Cassady, Jr., R. «Monopoly in Motion Picture Production and Distribution, 1908-1915», *Southern California Law Review* (verano de 1959), págs. 327-390; Vaughan, F. L. (1926), *Economics of Our Patent System*, Nueva York, The Macmillan Co., págs. 53-59, 106-109; y Hampton, *History of the Movies*, págs. 64-82.

15. United States Federal Trade Commission, *Annual Reports of 1923, 1924, 1925, 1926 and 1927* (Washington, D. C.: USGPO, 1924, 1925, 1926, 1927 y 1927); Balio, T., «Stars in Business: The Founding of United Artists», en Balio, T. (comp.) (1976), *The American Film Industry*, Madison, Publicaciones de la Universidad de Wisconsin, págs. 135-152; y Hampton, *History of the Movies*, págs. 121-169.

16. Guback, T., «Hollywood's International Market», en Balio, T. (comp.) (1976), *The American Film Industry*, Madison, Publicaciones de la Universidad de Wisconsin, págs. 387-394; Kent, S. R. «Distributing the Product», en Kennedy, J.P. (comp.) (1927), *The History of Films*, Chicago, A.W. Shaw, págs. 203-210; y Staiger, J. y Gomery, D., «The History of World Cinema; Models for Economic Analysis», *Film Reader* 4 (primavera de 1979), págs. 35-44.

17. Con respecto a detalles sobre la exhibición, véanse Hall, B.M. (1961), *The Best Remaining Seats*, Nueva York, Bramhall House; Gomery, D., «The Growth of Movie Monopolies: The Case of Balaban & Katz», *Wide Angle*, vol. 3, n. 1 (1979), págs. 54-63; y Gomery, D., «The Movies Become Big Business: Publix Theatres and the Chain Store Strategy», *Cinema Journal*, 18, n. 2 (primavera de 1979), págs. 26-40.

7. Historia social del cine

En 1909 el crítico teatral Walter Eaton escribió:

> Cuando piensas en que sólo en la ciudad de Nueva York, un domingo van al cine más de 500.000 personas, una mayoría de las cuales quizá niños (...) no puedes desechar el drama enlatado con un gesto de desprecio. (...) Durante 1908 diez millones de personas asistieron a partidos de béisbol de la liga profesional en Norteamérica. Se asegura que cada día cuatro millones de personas van al cine. (...) Aquí hay una industria que debe controlarse, una influencia a tener en cuenta.[1]

Desde que se mostraron películas a un público por vez primera, el cine ha sido un fenómeno social. Y casi durante tanto tiempo como los espectadores han estado viendo películas, periodistas, ministros, reformadores, sociólogos e historiadores han estado hablando del lugar único que ocupan las películas en las vidas de decenas de millones de norteamericanos. ¿Qué estaban «haciendo» las películas a todos aquellos espectadores mientras éstos miraban absolutamente paralizados las imágenes realistas y más grandes que la propia vida en la pantalla? En 1910 el psicólogo de Harvard Hugo Munsterberg, autor de uno de los primeros tratados estéticos sobre el cine, advirtió del poder del cine para derribar la «resistencia normal» ante las ideas perniciosas en las mentes de los jóvenes. «Las posibilidades de infección física y destrucción», escribió, «no pueden pasarse por alto.»[2] Con-

tinuando con la sugerente metáfora de Munsterberg, otros han intentado ver las películas no como una fuente de infección social sino más bien como síntomas de la condición psíquica de la sociedad. La inmensa popularidad del cine (la asistencia anual en 1941 en los Estados Unidos llegó a 2.800 millones de espectadores, mientras que la población total era de 132 millones) ha extendido entre muchos sociólogos e historiadores la opinión de que el cine de algún modo refleja los deseos, las necesidades, los miedos y las aspiraciones de una sociedad en un tiempo determinado. En este capítulo indicaremos la serie de cuestiones que, en conjunto, constituyen el área de la investigación histórica de la faceta social del cine. Al hacerlo también tendremos en consideración la gama de enfoques que se han utilizado al tratar estas cuestiones, tanto en los estudios históricos estándar del cine norteamericano como en investigaciones más recientes.

En *Sociología del cine*, Ian Jarvie sugiere cuatro cuestiones a tener en cuenta en la sociología del cine:

1. ¿Quién hace las películas y por qué?
2. ¿Quién ve las películas, cómo y por qué?
3. ¿Qué se ve, cómo y por qué?
4. ¿Cómo se evalúan las películas, quién lo hace y por qué?[3]

Como hemos indicado en el capítulo 2, una definición de la historia social del cine podría empezar con la formulación de estas preguntas en pasado: *¿quién* hacía las películas y por qué?, y así sucesivamente. Las preguntas de Jarvie destacan los componentes sociales del cine, mientras que el cambio al tiempo pasado admite las diferentes franjas temporales de las que se encargan sociólogos e historiadores sociales, respectivamente. Al comienzo deberíamos tener presente la cuestión tratada en el capítulo 1 acerca de los métodos a que tiene acceso el científico (en este caso, el sociólogo) y los métodos a que tiene acceso el historiador. En algunos tipos de investigación social, el investigador puede presentar la hipótesis y después construir una situación experimental en una tentativa de validarla. El historiador, por otra parte, trabaja en un universo mucho más restringido, tanto en el sentido de que los datos históricos no pueden «producirse» como resultado de una investigación histórica como en el sentido de que la experimentación científica no es una vía de investigación abierta al historiador.

¿Quién hacía las películas y por qué? Una historia social de la producción cinematográfica

El capítulo 4 analizaba la importancia de las prácticas de producción en el estilo y significado de las películas producidas como resultado de di-

chas prácticas. La cinematografía también tiene una dimensión social por varias razones. Los realizadores son miembros de la sociedad y, como tales, no están menos sujetos a las presiones y normas sociales que cualquier otro. Además, todo proceso de realización de una película tiene lugar en un contexto social. Especialmente en los Estados Unidos, aunque típico de todos los países productores de películas, las películas rara vez son el producto de una sola persona, sino que representan el trabajo de un grupo organizado con el propósito de hacer cine; unos estudios, compañía, universidad, colectivo o dependencia gubernamental.[4]

Mientras todo proceso de realización cinematográfica tiene una historia social, Hollywood se presenta como un foco de atención lógico para este tipo de investigación. El sistema de estudios de Hollywood no sólo estableció un modelo cinematográfico ampliamente imitado, también representa la organización social más compleja establecida con el propósito de hacer películas. Entre las investigaciones históricas del cine norteamericano, la pregunta general, ¿quién hacía las películas norteamericanas y por qué?, presenta un interés especial para los autores de los tres trabajos con una orientación social más definida: *La azarosa historia del cine norteamericano* de Lewis Jacobs, *Film: the Democratic Art* de Garth Jowett y *Movie-Made America* de Robert Sklar. Sklar sugiere que un punto de partida para entender quién hacía las películas es el reconocimiento del hecho de que casi todos los primeros magnates de Hollywood (Adolph Zukor, Jesse Lasky, Marcus Loew, Carl Laemmle, entre otros) eran inmigrantes judíos de primera o segunda generación y por tanto no compartían antecedentes étnicos ni religiosos con sus espectadores ni con los líderes de otras instituciones culturales y financieras en los Estados Unidos.[5]

Como reconocería Sklar, no obstante, la historia social de «quién hacía las películas» va mucho más allá de la etnicidad de algunos ejecutivos cinematográficos. Una historia social de Hollywood exhaustiva incluiría al menos un análisis de, 1) la estructura organizativa de los estudios, 2) el reclutamiento de personal, 3) la división de las labores dentro de cada estudio, 4) los papeles desempeñados por las diversas personas implicadas en el proceso de producción, 5) el *star system*, 6) el contexto social inmediato fuera de los estudios (la comunidad de Hollywood) y 7) el discurso público sobre Hollywood y la industria cinematográfica.

Como es de suponer, aún está por emprenderse una historia social de Hollywood tan completa, aunque ciertos investigadores se han ocupado de algunos de los elementos que constituirían una historia de este tipo. La mayoría de los historiadores de cada uno de los estudios de Hollywood en concreto participan implícitamente de la teoría del «gran hombre» y se concentran en las idiosincrasias de sus ejecutivos: Louis B. Mayer e Irving Thalberg (MGM), los hermanos Warner (Warner Bros.) y Harry Cohn (Co-

lumbia). Estos trabajos también están limitados por el grado de acceso que tuvieron sus autores a los archivos de los estudios, archivos que podrían revelar la estructura organizativa y los patrones de toma de decisiones de unos estudios en un momento determinado. Una excepción tanto al enfoque del «gran hombre» como a la escasez de documentación es *United Artists: The Company Built by the Stars* de Tino Balio, una historia financiera más que social de los estudios fundados por D. W. Griffith, Mary Pickford, Douglas Fairbanks y Charlie Chaplin.[6]

En *Image and Influence*, Andrew Tudor sugiere como punto de partida para una sociología de la cinematografía la investigación de la comunidad cinematográfica como si constituyera una sociedad característica, con su propia estructura organizativa, jerarquías, objetivos y problemas. Hasta cierto punto dos obras han adoptado este enfoque: *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers* de Leo Rosten y *Hollywood: The Dream Factory* de Hortense Powdermaker. Esta antropóloga asumió para los propósitos de su investigación que Hollywood era un tema tan apropiado para el estudio antropológico como la sociedad de los indios navajo o los isleños de Troribund. Ambos libros ofrecen interesantes retazos de la vida en Hollywood en los años cuarenta.[7] Otros estudios han utilizado el estudio de un caso de producción como medio para entender los factores sociales de la cinematografía: *Picture: rodando con Huston* de Lillian Ross, *The Magic Factory: How MGM Made «An American in Paris»* de Donald Knox y *Case History of a Movie* de Dore Schary, entre otros.[8] Todas estas investigaciones son útiles al historiador cinematográfico como materias primas a partir de las que desarrollar teorías más generales de interacción social en la producción cinematográfica. No obstante, su utilidad es evidentemente limitada en tanto que tienen una orientación sociológica (en algunos casos meramente periodística), no histórica. Ofrecen una visión «en presente» de algunos aspectos de Hollywood como sistema social o del papel desarrollado por los participantes en la realización de una película, pero estos estudios sirven de mucho menos a la hora de explicar cómo se desarrolló y cambió la estructura organizativa de los estudios.

El fenómeno de las «estrellas» —esa curiosa transformación de un empleado en un artículo de consumo, de un actor en un icono— ha sido esencial en la noción de Hollywood como sociedad. La comprensión del desarrollo histórico del *star system* es crucial no sólo para el análisis del sistema de estudios sino también para el de la relación entre películas y público. Como destaca Tudor, «El personaje relativamente fijo de una estrella, creado a través de las propias películas y de la máquina publicitaria, era un elemento central en la implicación del público».[9] En el ejemplo de este capítulo estudiaremos con cierto detalle el fenómeno de la estrella.

¿Quién veía las películas y por qué? La historia de la asistencia al cine

En términos sociológicos, el público de una película es un «grupo amorfo». Es decir, a diferencia de los grupos sociales más formalizados (partidos políticos, denominaciones religiosas, fraternidades universitarias), el grupo amorfo «no tiene organización social, conjunto de costumbres o tradiciones, reglas establecidas o rituales, grupo organizado de opiniones, estructura de prestigio ni liderazgo establecido».[19] De aquí que el público de cine en cualquier sentido sociológico o histórico no sea en realidad sino una abstracción generada por el investigador, ya que los grupos amorfos a los que nos referimos como público de cine se están constituyendo, disolviendo y volviendo a constituir cada vez que asisten al cine. Los miembros del público no tienen carnés de socio, ni hay listas informatizadas con los nombres y direcciones de los asiduos. La enorme popularidad del cine en los Estados Unidos durante las últimas ocho décadas (una media de tres asistencias a la semana por unidad familiar en 1930) podría hacer que equiparásemos al público cinematográfico con la sociedad norteamericana. Resultaría muy cómodo si la considerable cantidad de datos demográficos y sociológicos que tenemos sobre la sociedad norteamericana pudiera aplicarse con igual validez al público que asiste al cine. No obstante, como corrobora el proyecto local de exhibición del capítulo 8, los patrones de asistencia al cine han variado históricamente según región, clase social, ingresos, edad y etnia. Sólo ahora estamos empezando a determinar quién veía las películas en un local particular y en un momento determinado de la historia del cine, y sabemos incluso menos acerca de cómo los patrones han variado históricamente de un país a otro.

La cuestión de quién veía las películas está relacionada con el tema de cómo se veían. La experiencia de ver una película en el húmedo y malsano escaparate de un *nickleodeon* es tan diferente de las condiciones ofrecidas en un «palacio cinematográfico» como de las que se dan en las estériles multisalas de los centros comerciales suburbanos de hoy en día. Asimismo, como demuestra el proyecto de Balaban y Katz del capítulo 8, en el caso de las salas de estreno en los años veinte, la experiencia de «ir al cine» no era en modo alguno un sinónimo de «ver una película». La experiencia de ir al cine incluía la arquitectura y decoración del edificio en sí, un elaborado espectáculo teatral, el noticiario, un programa de cortometrajes y la película. Es muy posible que para muchos de los clientes de los años veinte no tuviese demasiada importancia qué película proyectaban.

Por último, una historia del público cinematográfico debe ocuparse de por qué iba la gente al cine. Al responder a esta pregunta la historia de la asistencia al cine debe examinarse junto a la de otras actividades de espar-

cimiento. Por ejemplo, los patrones de asistencia al cine cambiaron de un modo evidente con el desarrollo de la televisión como medio comercial para el entretenimiento de masas en los años cincuenta. Para mucha gente la asistencia al cine dejó de ser una actividad habitual y se convirtió en una salida menos frecuente pero mucho más planificada. «Ir al cine» pasó a ser «ir a ver una película.» Jarvie sugiere que una sociología de la asistencia al cine podría preguntar por qué la gente va al cine en vez de a cualquier otra de las instituciones sociales de entretenimiento. ¿Cuáles son los atractivos sociales, las ventajas y las funciones del cine?

Una vez más, los sociólogos tienen la ventaja de poder generar datos en una tentativa de responder a estas cuestiones. A pesar de que al historiador social no le es posible encuestar a los espectadores de los años treinta, puede hacer uso de los datos sociológicos, estadísticos, financieros y demográficos recogidos en aquella época. Estas fuentes de información le aportan al historiador pruebas imposibles de obtener de otro modo, pero la calidad de estos datos como evidencias históricas depende del rigor con que se llevaron a cabo los estudios originales, así como de su objetivo aparente y de las preguntas que el historiador haga a estos datos. Cuanto más sabe un historiador acerca de cómo, dónde, cuándo, por qué y quién recogió los datos originales, más probabilidades habrá de que tengan valor como evidencia histórica. En resumen, el historiador sólo puede intentar comprender por qué la gente ha ido al cine de un modo indirecto: examinando las actividades de ocio a que tenía acceso un grupo social en un momento determinado, artículos sobre la asistencia al cine en publicaciones contemporáneas, memorias, ficción y datos recogidos en aquella época.

¿Qué se ha visto, cómo y por qué?
La historia del cine como documento cultural

La popularidad del cine como entretenimiento de masas ha movido a historiadores cinematográficos y sociólogos a ver el cine como un medio único para comprender las culturas nacionales. De hecho resulta muy tentador mirar retrospectivamente los años veinte y treinta cuando el nivel de asistencia al cine en los Estados Unidos era de hasta 75 millones de espectadores a la semana y ver las películas de estas épocas como reflejo de los valores y creencias de una sociedad, exponentes de la cultura norteamericana o escaparates de la psique nacional. La objeción de que las películas son meramente un medio de «escape» para el público no es convincente. Incluso si asumimos que las películas han funcionado como vehículos de escape de las penurias cotidianas, también debemos asumir que han representado un escape hacia algo. El público ha optado por la elección activa de «esca-

par» hacia las películas en vez de hacia alguna otra forma de entretenimiento o recreo. Además, por indirecta y oblicuamente que sea, las películas son representaciones sociales. Es decir, en el fondo derivan sus imágenes y sonidos, temas e historias de su entorno social. En las películas de ficción, a los personajes se les asignan actitudes, gestos, sentimientos, motivaciones y aspectos que están, al menos en parte, basados en roles sociales y en nociones generales acerca de cómo se supone que actúa un policía, un obrero, una adolescente, una madre o un marido.

La cuestión global, ¿qué se ha visto, cómo y por qué?, ha sido la más planteada en la historia social del cine durante varias décadas. De aquí que una parte considerable de este capítulo esté dedicada al estudio de los principales enfoques que se han utilizado hasta la fecha para analizar el tema de cómo se puede utilizar el cine como documento histórico-social. Relacionar la estructura social de un tiempo y lugar determinados con la representación de dicha estructura en el cine es una de las tareas más atractivas y aun así engorrosas a las que se enfrenta el área de los estudios históricos del cine.

Estudios de «imagen»

Es evidente que el mundo ficticio del cine de Hollywood no está poblado por una muestra de la sociedad contemporánea seleccionada al azar. Ciertos grupos de la sociedad aparecen con una frecuencia desproporcionada mientras que otros están infrarrepresentados o ausentes por completo. También ha resultado evidente desde hace tiempo que los diferentes grupos sociales están representados de distinto modo en la pantalla. El estudio de cómo se han representado en las películas de una era determinada los diversos grupos sociales ha constituido el núcleo de una parte significativa de la investigación histórica del cine. La cuestión no es cómo se representa un grupo étnico o demográfico particular en una película concreta, sino si se aprecia un patrón de imágenes cinematográficas en los diferentes filmes, si estas imágenes cambian con el paso del tiempo y cómo se produce este cambio.

En *From Reverence to Rape*, Molly Haskell aventura la tesis de que las películas norteamericanas han funcionado para perpetuar «la gran mentira»: la asunción de la inferioridad básica de las mujeres. Llamando a la industria cinematográfica «el brazo propagandístico de la máquina del Sueño Americano», arguye que las imágenes de las mujeres en las películas norteamericanas han encarnado una dicotomía crucial: mientras que los personajes femeninos a menudo aparecen como más ingeniosos, inteligentes y capaces que sus homólogos masculinos, la narrativa del filme los aboca

a someterse al hombre o a ser subyugados por éste. Estos «mitos de sujeción y sacrificio» eran necesarios, dice Haskell, porque «el público en su mayor parte no estaba interesado en ver, y Hollywood no estaba interesado en patrocinar, a una mujer inteligente y ambiciosa como heroína popular. Una mujer que pudiera competir y posiblemente vencer en un mundo de hombres desafiaría la gravedad emocional, iría contra la corriente de las nociones vigentes acerca del sexo masculino». Para Haskell, las imágenes cinematográficas de las mujeres reflejan de un modo bastante directo las actitudes masculinas vigentes hacia las mujeres en la sociedad.[11]

El supuesto de que los estereotipos cinematográficos reflejan actitudes estereotípicas en la sociedad aparece en varias obras que examinan la imagen de los negros en el cine norteamericano. Por ejemplo, en *To Find an Image: Black Films from Uncle Tom to Super-Fly*, James P. Murray arguye que las películas reflejan «lo que la gente piensa de sí misma en relación con el mundo». En una gran parte de la literatura sobre las imágenes cinematográficas de negros se expresa la preocupación de que las imágenes estereotipadas no sólo reflejan sino que también tienen efecto sobre las actitudes del público hacia los negros. El efecto de la representación de los negros llevada a cabo por Hollywood, dice Murray, fue el de reforzar la idea tanto entre negros como entre blancos de que «eran los blancos y no los negros quienes importaban» en la sociedad norteamericana.[12]

La mayoría de los estudios sobre mujeres y negros en el cine hacen hincapié en el análisis de las propias películas. Puesto que se supone que las imágenes fílmicas son reflejos de las normas sociales vigentes, los cambios en las representaciones se atribuyen a los cambios en el sentimiento público. *Slow Fade to Black* de Thomas Cripps examina las presiones externas que funcionan tras la representación de los negros en las películas norteamericanas entre 1896 y 1942. Cripps presupone que el «arte popular es una expresión de valores y actitudes firmemente enraizadas», pero no considera que la imagen cinematográfica de los negros sea un reflejo automático de estos valores. Más bien examina el modo en que personas que no eran negras (la industria de Hollywood) establecieron y mantuvieron el control sobre la producción de imágenes fílmicas, y el modo en que las fuerzas con el control de la situación respondieron a las presiones del público y de otros grupos. La imagen de los negros en el cine cambió de un modo evidente después de 1942, arguye, no a causa de un cambio masivo en la opinión pública, sino porque Hollywood por fin empezó a ceder ante la presión continua de los grupos de derechos civiles.[13]

Cómo reflejan la sociedad las películas: Kracauer y el cine alemán

Todos los estudios de la «imagen» de grupos sociales concretos suscitan la pregunta más general de qué «dicen» las películas sobre la sociedad. En otras palabras, ¿en qué medida se puede decir que las películas son artefactos culturales? Puesto que todos los estudios que de algún modo preguntan qué se ve, cómo y por qué, se basan en esta cuestión, es necesario analizarla en cierta profundidad. El relato histórico seminal de la relación entre cine y sociedad es el libro de Kracauer publicado en 1947 *De Caligari a Hitler.* Las conclusiones de Kracauer se han abierto camino hasta numerosas historias del cine mundial y su método ha servido como base para otros estudios históricos. En *De Caligari a Hitler*, el análisis de Kracauer de las películas alemanas entre el final de la primera guerra mundial y la ascensión de Hitler, el autor arguye que las películas son un reflejo de una exactitud única de los entresijos de una sociedad en un punto determinado del pasado; una noción que ha constituido las bases de numerosos libros, tesis y artículos eruditos y populares.[14]

La tesis de Kracauer es que «a través de un análisis de las películas alemanas pueden quedar expuestas profundas disposiciones psicológicas predominantes en Alemania entre 1918 y 1933; disposiciones que influyeron en el devenir de los acontecimientos durante aquella época y que habrán de ser tenidas en cuenta en la era post-Hitler». Según Kracauer, las películas de una nación «reflejan su mentalidad» de un modo más directo que cualquier otro medio artístico por dos razones. En primer lugar, las películas son una empresa colectiva más que individual. Como tales tienden a ser inmunes a «la manipulación arbitraria del material» y a «las peculiaridades individuales». En segundo lugar, puesto que las películas se hacen para un público general, los temas de las películas populares pueden considerarse como «deseos de las masas». En otras palabras, los efectos partidistas de la producción cinematográfica quedan anulados por la naturaleza colectiva de la cinematografía, mientras que la respuesta del público y el supuesto de que los productores comerciales siempre intentan atraer a un número de público lo más elevado posible aseguran el fiel reflejo del «clima mental» de una sociedad.

Para Kracauer no todos los filmes reflejan en igual medida la «vida interna» de una nación. Las películas más populares de una era resultan «especialmente evocadoras de los deseos de las masas», pero una muestra limitada únicamente a los éxitos de taquilla más importantes imposibilitaría el descubrimiento de «temas» importantes que aparecen de forma recurrente en muchas películas de menor éxito. Kracauer explica: «Lo que cuenta no es tanto la popularidad mensurable desde un punto de vista estadístico de las películas sino la popularidad de sus motivos narrativos y pictóricos. La reiteración persistente de estos motivos los señala como proyecciones hacia

el exterior de deseos internos». En conjunto, Kracauer examina aproximadamente cien películas, que a su juicio contienen estos temas, de entre los más de mil filmes que se hicieron en Alemania entre 1919 y 1933.

Lo que las películas reflejan acerca de la sociedad, dice Kracauer, «no son tanto credos explícitos como disposiciones psicológicas, esos estratos profundos de la mentalidad colectiva que se extienden más o menos bajo la dimensión de la consciencia». En su libro, Kracauer sigue un orden cronológico, extrayendo importantes motivos recurrentes —la elección entre tiranía y caos, la inutilidad de la rebelión, la inmadurez e impotencia del hombre de clase media— expresados en los patrones narrativos, la puesta en escena, las caracterizaciones y la composición de las películas que analiza. Estos temas son indicios, dice Kracauer, de los traumas psico-sociales del periodo posterior a la primera guerra mundial y, a medida que transcurren los años veinte, indicios de la disposición inconsciente del pueblo alemán a aceptar el gobierno autoritario como única solución viable a los problemas de la nación.[15]

Los motivos en las películas reflejan la disposición mental no sólo de grupos de espectadores concretos sino de toda la sociedad, como indican términos del tipo «vida interna», «disposición psicológica» y «mentalidad colectiva». La justificación que hace Kracauer de esta atribución se puede presentar en forma de silogismo:

1. El público de cine en la Alemania de los años veinte era predominantemente de clase media.
2. Los valores y las actitudes de la clase media impregnaban toda la sociedad alemana.

Por lo tanto:

3. Los temas cinematográficos recurrentes reflejan las necesidades y los miedos de toda la nación.

A pesar de la generalización de Kracauer a toda la sociedad alemana, su centro de atención sigue siendo la clase media y la posibilidad de que los motivos fílmicos puedan ofrecer pistas que conduzcan al entendimiento de la capitulación burguesa y, hasta cierto punto, la aceptación de Hitler a principios de los años treinta. Para Kracauer las películas alemanas de los años veinte son proyecciones hacia el exterior de las «fuerzas arrolladoras» que determinaban el comportamiento de la clase media, fuerzas que la llevaron a rechazar cualquier conexión con los movimientos antifascistas, con los que en realidad compartían intereses prácticos. Las películas se convierten para Kracauer en pruebas de una «historia secreta» del periodo, una historia que no puede entenderse en base únicamente a los «hechos» sociales observables.

El método, la terminología y la posición teórica implícita de Kracauer unen su proyecto en *De Caligari a Hitler* a un movimiento más amplio en los análisis sociales e históricos que se originó en la década de los veinte en Alemania. La «Escuela de Francfort» es un término utilizado para designar la teoría social global de un grupo de intelectuales, entre ellos Max Horkheimer, Frederich Pollock, Theodor Adorno, Erich Fromm, Herbert Marcuse y Leo Lowenthall, asociados con el Instituto de Investigaciones Sociales, fundado en Francfort en 1923. A pesar de que sus enfoques diferían en muchos aspectos, los miembros de la Escuela de Francfort compartían una orientación hacia el análisis social derivada de Marx y un enfoque de las relaciones entre el individuo y la totalidad social influido por Freud. Como veremos en breve, en sus tentativas de integrar Marx y Freud, el trabajo de la Escuela de Francfort prefigura el de *Screen* y *Cahiers du Cinéma* varias décadas después.

A pesar de que Kracauer nunca estuvo asociado de manera formal con el Instituto ni con la obra posterior de sus miembros, quienes (al igual que Kracauer) se vieron obligados a emigrar a principios de los años treinta, éste influyó y fue influido por la «teoría crítica» que desarrolló la Escuela de Francfort. De importancia capital para la Escuela de Francfort fueron los efectos sociales del capitalismo industrial moderno en el mundo occidental en general y en Alemania en particular. A medida que Alemania se fue desarrollando rápidamente hacia un monopolio capitalista tras la primera guerra mundial, la situación de la clase trabajadora se deterioró gravemente a lo largo de la década de los veinte: aumentó el desempleo, cayeron los sueldos y la inflación de principios de los años veinte arrolló a muchos a su paso. Aun así, a pesar de que el escenario estaba preparado para una acción revolucionaria decisiva, ésta no se materializó. El *statu quo* económico y social se mantuvo y, en 1933, cualesquiera esperanzas de reestructurar la sociedad alemana siguiendo unas líneas socialistas se fueron al traste con la *elección* del gobierno nazi. El grupo de la Escuela de Francfort, como nuevos intelectuales en el exilio (al igual que Kracauer), se ocupó de cuestiones en torno al ascenso del fascismo: la manipulación de la opinión pública y la conformidad de grandes porciones de la población alemana ante un régimen antidemocrático y militarista.

Un tratado sociológico anterior de Kracauer, *The Clerks* (1929) constituyó un importante antecedente para el análisis de las dimensiones sociales del capitalismo y el fascismo llevado a cabo por Horkheimer y otros integrantes del grupo de Francfort en la década de los treinta. *The Clerks*, uno de los primeros estudios sociales serios acerca de los efectos de las prácticas industriales modernas sobre los funcionarios argüía que la introducción de las prácticas de gerencia «científicas» en la industria alemana durante los años veinte tuvo como resultado una degradación del estatus de

los funcionarios. Al verse privados de una buena parte de su poder para tomar decisiones y con máquinas que desempeñaban muchas de sus tareas tradicionales, las condiciones de los funcionarios en muchos casos eran prácticamente indiferenciables de las de los obreros. ¿Por qué, entonces, preguntaba Kracauer, estos funcionarios se negaron una y otra vez a aliarse con los partidos políticos de la clase obrera? ¿Por qué, en vez de esto, otorgaron sus votos a principios de los años treinta a los fascistas?

Kracauer entrevistó a funcionarios y descubrió que mientras estaban objetivamente del lado del proletariado en lo que a su posición en el proceso de producción respecta, desde un punto de vista psicológico estaban a una gran distancia de los trabajadores normales. Los funcionarios, observó, se aferraban a las pocas oportunidades que les quedaban de ejercer su autoridad sobre sus subordinados, de jugar al «jefecillo» tanto en sus puestos de trabajo como en sus hogares. Las distinciones entre ellos mismos y el «trabajador» debían mantenerse psíquicamente, incluso si las bases económicas y sociales de estas distinciones ya habían desaparecido. La metáfora que usó Kracauer al describir el estado psicológico de los funcionarios en la Alemania de los años veinte era la «mentalidad del ciclista»: «con sus espaldas se encorvan; con sus pies dan pasos apesadumbrados».[16]

Escribiendo desde la perspectiva de la posguerra en 1947 Kracauer desarrolla esta tesis en *De Caligari a Hitler*, basándose de forma indirecta en análisis subsiguientes de la sociedad de Weimar llevados a cabo por defensores de la «teoría crítica» como Horkheimer, Fromm y Franz Neumann. El subtítulo de *De Caligari a Hitler* es «Una historia psicológica del cine alemán», y lo que Kracauer considera que estas películas reflejan de la sociedad alemana es, de hecho, un malestar psicológico a gran escala. «El alma alemana», dice, «está obsesionada por imágenes alternativas de dominio tiránico y caos gobernado por el instinto, amenazada por el desastre a ambos lados, zarandeada en el espacio sombrío como la nave fantasma en *Nosferatu, el vampiro*» (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922; la versión de la historia de Drácula que rodó Murnau). Los temas implícitos en estas películas no sólo reflejaban los estados psicológicos de las masas, defiende Kracauer, sino que en realidad anticipan lo que le iba a ocurrir a la sociedad alemana: «Todo fue como había sido sobre la pantalla. Las oscuras premoniciones de un desastre final se vieron cumplidas».[17]

La situación de Kracauer de emigrante alemán infunde a su trabajo una pasión apremiante y pocos de los que han visto las películas que analiza Kracauer pueden evitar fijarse en lo que en algunos casos son sus extrañas formas narrativas y metáforas obsesivas. Como mínimo *De Caligari a Hitler* elevaba el cine a un nuevo nivel como documento histórico y proponía la posibilidad de que el cine pudiera ser objeto de un estudio académico serio. No obstante, visto desde el contexto de la tradición de la Escuela de

Francfort, *De Caligari a Hitler* no muestra el mismo grado de preocupación por las bases teóricas que los principales trabajos de «teoría crítica».

En su intento de establecer los mecanismos que interconectaban los ámbitos económico, social y psicológico, los miembros de la Escuela de Francfort peleaban, adaptaban, modificaban y discutían entre ellos acerca de las teorías psicoanalíticas de Freud y sus intérpretes y de las relaciones entre psicoanálisis y marxismo. La «teoría crítica» reconocía que, en palabras de Horkheimer, el individuo traduce la sociedad al «lenguaje del inconsciente», pero también acepta la necesidad de especificar el modo en que se produce este proceso de traducción. En *De Caligari a Hitler*, no obstante, la noción de que las películas reflejan «predisposiciones colectivas», «necesidades internas» y «tendencias psicológicas» es una premisa inexplorada que no tiene base en ninguna teoría psicológica en particular. A pesar de que en ocasiones utiliza la metáfora del filme como sueño, Kracauer evita específicamente la terminología freudiana. Frases como «predisposición psicológica» y «alma alemana» tienen un lejano eco jungiano, pero cualquier relación entre las teorías de Jung de arquetipos o inconsciente racial queda sin desarrollar.

La influencia de Kracauer en la historia social del cine subsiguiente ha sido más inspirativa que metodológica. De las dos obras que siguen más de cerca la tradición de Kracauer, una hace menos hincapié incluso en la teoría psicológica que el propio Kracauer, mientras que la otra cita a este autor únicamente como precedente negativo. Andrew Bergman sitúa su *We're in the Money* directamente en la tradición de *De Caligari a Hitler*, pero acusa a Kracauer de utilizar una «premisa jungiana sin base». No obstante, en vez de proponer una teoría alternativa para explicar la psicología social del cine, Bergman evita el tema por completo sosteniendo:

> Es imposible decir con un cierto grado de certeza que se puede trazar una línea recta de las películas al pensamiento popular. El «pensamiento popular» es demasiado privado, demasiado diverso, está demasiado afectado por diferencias regionales. Pero tomando meramente la historia intelectual de las películas por sí mismas se llega a las fuentes más productivas para el estudio de las diversas tensiones y asunciones del periodo.

Las películas, dice, son «mitos», representaciones de «cosas perdidas y cosas deseadas». Estas formulaciones, no obstante, mientras que a todas luces contienen un componente psicológico, no son más precisas que las de Kracauer.

En *Cinema and Society*, Paul Monaco destaca los aspectos psicológicos de la historia del cine en su estudio de las películas alemanas y francesas de los años veinte. «Las películas», dice, «encuentran su relación con la sociedad en el simbolismo oblicuo. El modo más fructífero de penetrar en

las preocupaciones latentes del individuo es el sueño. Una de las características más llamativas del cine es su parecido con el sueño.» Haciendo extrapolaciones de la teoría de los sueños de Freud, Monaco se propone demostrar que las películas más populares de estos dos países revelan diferencias entre sus «mentes colectivas». Monaco no se enfrenta a Kracauer directamente hasta la última página de su libro y en ésta sólo lo hace para establecer su trabajo como un precedente negativo:

> Este estudio no quiere caer en los errores de uno de sus predecesores: *De Caligari a Hitler* de Siegfried Kracauer. Kracauer produjo una curiosa relación del cine de Weimar que veía demasiadas cosas en las películas estudiándolas en retrospectiva. Empezaba con una percepción de la Alemania de Hitler (por desgracia no demasiado profunda) y después intentaba hilvanar una serie de temas fílmicos confiando en que todos ellos apuntaran a la ascensión de Hitler al poder en 1933.[18]

La crítica empírica de Kracauer

Kracauer compartía con la Escuela de Francfort una desconfianza por los métodos empíricos, creyendo que el análisis cuantitativo de «hechos» sólo producía interpretaciones superficiales de dicha porción de la realidad social medida con facilidad. De aquí la afirmación de Kracauer de que su objeto de estudio era un conjunto de motivos, no meramente las tramas de las películas más populares. Para Kracauer y para la teoría crítica, el arte constituía un «código de lenguaje para los procesos que tienen lugar en la sociedad» que debe ser descifrado por el analista pero no se puede reducir a una serie de estadísticas. No obstante, los vagos criterios de Kracauer para determinar qué películas contenían estos «motivos narrativos y pictóricos» y qué constituía su «reiteración persistente» combinados con su afirmación no corroborada de que estos temas «impregnan las películas a todos los niveles» dejaban su obra abierta al cuestionamiento metodológico, en particular por parte de historiadores empíricos y sociólogos. Varios críticos han comentado la vulnerabilidad del método de Kracauer ante acusaciones de la falacia *post hoc ergo propter hoc* del razonamiento histórico: la idea de que puesto que B tuvo lugar después de A, la primera se produjo a causa de la segunda.[19] Escribiendo después de la segunda guerra mundial y tras la destrucción de la sociedad alemana llevada a cabo por Hitler, Kracauer retrocede desde el efecto a la supuesta causa, desde el hecho histórico de la ascensión de Hitler al poder en 1933 al postulado de la predisposición psicológica del pueblo alemán a aceptar el autoritarismo como la causa de su éxito. Por tanto, ciertos motivos recurrentes en el cine alemán del periodo inmediatamente anterior a la ascensión de Hitler aparecen como reflejos de este malestar psicológico generalizado y como pre-

monitorio de lo que serían acontecimientos sociales e históricos. El historiador William Aydelotte mantendría que toda generalización histórica es por su propia naturaleza cuantitativa. Términos como «típico», «representativo», «extendido» y «recurrente» (generalidades que Kracauer tiende a utilizar) son afirmaciones cuantitativas se presenten o no cifras para apoyarlas. Como investigador social que trabajó en la Alemania de los años veinte, Kracauer estaba en una buena posición para analizar la producción cinematográfica alemana, pero Aydelotte señalaría que incluso los eruditos mejor intencionados tienden a recordar aquellos ejemplos de entre numerosos datos que corroboran sus hipótesis favoritas.[20]

La alternativa empírica: análisis de contenido

La alternativa empirista al método de Kracauer para evaluar la relación histórica entre cine y sociedad sería el análisis de contenido. Extraído de una investigación de la comunicación de masas, el análisis de contenido es un método para hacer inferencias cuantitativas acerca de aspectos no observables de una fuente de información concreta en base a un conjunto de mensajes de dicha fuente. En este caso los mensajes son películas y la fuente es la sociedad, o al menos esa porción de la sociedad que constituye el público cinematográfico. Con el objeto de comprender algo acerca del «estado de ánimo nacional» o «sentimiento público» durante un cierto periodo del pasado —un fenómeno que no se puede calibrar directamente— el análisis de contenido examina mensajes (películas) que se pueden considerar como expresiones del público que pagaba por verlas.

La base lógica para asumir que el origen de los mensajes fílmicos es el público cinematográfico es que en los países capitalistas los productores cinematográficos quieren hacer tanto dinero como les sea posible con cada película estrenada. El público vota, en efecto, a varios géneros cinematográficos con el dinero que deja en taquilla. Tramas narrativas, personajes, decorados, temas y actores que resultan populares se reciclan en películas posteriores; los fracasos desaparecen de las pantallas. De acuerdo con esta lógica, las películas de entretenimiento popular no son tanto el resultado de la expresión artística personal o la manipulación de productores como un medio a través del que la sociedad se comunica consigo misma.

En primer lugar el análisis de contenido define la gama de textos —en este caso, las películas— que deben incluirse en el estudio (la *población*), a continuación escoge una muestra de dichos textos para analizarla. La decisión acerca de qué películas deben examinarse depende en parte de cómo cree el analista que las películas reflejan la sociedad. Si se da por supuesto que las películas reflejan la sociedad de un modo equitativo, entonces se

utiliza una muestra *al azar* (todos los filmes de la población tienen las mismas oportunidades de ser incluidos en la muestra). Si, por otra parte, el analista considera que algunas películas en virtud de su popularidad reflejan la sociedad más que otras, entonces la muestra quedaría limitada únicamente a los éxitos de taquilla.

Una vez que las películas de la muestra han sido examinadas, deben reducirse a datos, habitualmente datos cuantificables. Al hacerlo el analista debe tener alguna noción del modo en que opiniones, actitudes o normas se reflejan en la película. En otras palabras, ¿qué es lo que *dice* algo en una película acerca de la cultura de la que procede y *cómo* lo dice? Kracauer, Bergman y Monaco mantendrían que las películas son expresiones indirectas de los miedos, preocupaciones y aspiraciones de la sociedad. Como los sueños, argüirían, las películas se enfrentan a preocupaciones que constituyen una amenaza en potencia encubriéndolas. En términos sociocientíficos, han examinado el contenido *latente* de las películas: los estratos de contenido posible que yacen bajo la superficie de un texto, lo que el texto *connota* más que lo que *denota*. La mayoría de los analistas de contenido, no obstante, se concentran en el nivel *manifiesto* del contenido en un texto: su significado exterior y literal. En el caso de las películas, este contenido manifiesto incluiría el estatus socioeconómico de los personajes, sus sentimientos articulados, el desarrollo de las tramas, el escenario y los temas destacables.

Hay dos razones básicas por las que los analistas de contenido limitan el contenido fílmico al nivel manifiesto. Al ceñirse a los dogmas del método científico, el analista de contenido quiere hacer de la interpretación de datos un proceso tan «objetivo» como sea posible y por el contrario quiere eliminar cualquier tipo de lecturas subjetivas (y por tanto posiblemente idiosincrásicas). Que *El gabinete del doctor Caligari* trata de la trágica elección del pueblo alemán entre la tiranía y el caos es una interpretación subjetiva discutible; que en la película hay un psiquiatra, mezquinos funcionarios gubernamentales y un sonámbulo, y que transcurre en una institución para enfermos mentales, una feria y una ciudad alemana es una evaluación mucho más objetiva con la que estaría de acuerdo la gran mayoría de los lectores. Asimismo, la mayor parte de los analistas de contenido mantendrían que los datos deben analizarse de forma *cuantitativa* y que sólo deben incluirse aquellas unidades de contenido que puedan contarse. Allí donde Kracauer argüía que la popularidad mensurable desde un punto de vista estadístico de los motivos no debía ser el único criterio analítico, los analistas de contenido mantendrían que es el único criterio evaluable y por tanto el único válido.

La tradición del análisis de contenido cuantitativo de las películas en los Estados Unidos empezó en los años treinta como parte de un proyecto

a gran escala financiado por Payne Fund para evaluar el efecto del cine en las opiniones y la conducta del público. Entre los análisis de contenido más rigurosamente «científicos» de este periodo estaba «Quantitative Analysis of Motion Picture Content» de Dorothy B. Jones, producido para la Office of War Information en 1942. Jones examinó 100 largometrajes de Hollywood estrenados entre abril de 1941 y febrero de 1942 para determinar las características demográficas (edad, clase económica, estado) de los personajes principales, los deseos de estos personajes y el modo en que alcanzaban o no estos deseos. La autora descubrió, por ejemplo, que la mayoría de los personajes buscaban el amor por encima de cualquier otra cosa (68,1 %) y que mientras las películas defendían que el matrimonio ideal era de importancia capital en las vidas de sus personajes, las películas rara vez presentaban las vidas de héroes y heroínas más allá de la ceremonia nupcial. Jones también tuvo mucho cuidado en señalar que el contenido del análisis cuantitativo sólo podía ocuparse de algunos aspectos del contenido de las películas, es decir, sólo podían contarse los aspectos superficiales. Otras características importantes de la experiencia de ver una película no podían cuantificarse de un modo tan rígido, admitió.[21]

La advertencia de Jones con respecto a los límites del análisis de contenido cuantitativo suscita un tema más general referente a cualquier tentativa de leer las películas como reflejos o índices de las opiniones o valores de la sociedad. Al hablar de la relación entre literatura y realidad social, Wolfgang Iser insiste en que el crítico (o, en este caso, el historiador) mantiene la distinción entre ficción y «vida real» que el lector hace como por rutina. Como lectores, no nos relacionamos con los personajes, ideas, situaciones y acontecimientos en una narrativa ficticia del mismo modo que nos relacionamos con las personas, ideas, situaciones y acontecimientos en nuestra vida cotidiana. Por medio de su «falsedad» inherente, la narrativa de ficción crea una distancia entre sí misma y el mundo real, una distancia que constituye la base para el placer estético que experimentamos con una novela o una película. Durante el proceso de lectura podemos aceptar el mundo de la novela *como si fuera real* pero, en circunstancias normales, no tomamos este mundo por un mundo que es real.

Además, un texto de ficción no presenta la transferencia del mundo que experimenta el lector al del texto con los valores y opiniones intactos. El texto de ficción hace una selección de entre una variedad de situaciones, valores, opiniones y normas que pueden encontrarse en una cultura determinada y después combina estos aspectos escogidos de la estructura social de modo que *parecen* estar interrelacionados. Al hacerlo, no obstante, el texto arranca estos valores y convenciones de sus contextos ordinarios y los despoja de sus aplicaciones. El lenguaje de ficción, dice Iser, «despragmatiza las convenciones que ha escogido», y en este proceso hace que nos fije-

mos en esas convenciones que damos por sentadas. Por tanto es peligroso suponer que los valores expuestos en una película o novela corresponden de un modo directo a la operación de dichos valores en sus contextos «reales».[22] Las películas son, claro está, documentos culturales pero lo que documentan es la compleja relación entre el lector, el texto de ficción y la cultura.

La psicología de la experiencia de ver una película

La comprensión de la relación entre la imagen y el espectador —un problema espinoso para Kracauer y para la tradición de investigación social de la Escuela de Francfort de la que procede— vuelve a entrar en el debate de la historia social del cine en los años setenta. Una buena parte de la teoría cinematográfica contemporánea, en particular la que tuvo su origen en Inglaterra y Francia, se ha ocupado de la naturaleza del intercambio entre imagen y espectador, basándose en la semiótica, el marxismo y el psicoanálisis para explicar, en el lenguaje de la pregunta de Jarvie, «¿qué se ve, cómo y por qué?». Aquí no nos es posible llevar a cabo un análisis exhaustivo de este proyecto, al que la publicación *Screen* se dedicó entre 1973 y 1982. No obstante, una breve consideración de cómo han enfocado los teóricos cinematográficos contemporáneos la psicología social del cine parece necesaria, aunque sólo sea para señalar que las cuestiones que Kracauer suscitó en primer lugar aún siguen ocupando un puesto importante en el programa de estudios cinematográficos.

El trabajo del psicoanalista francés Jacques Lacan ha tenido una influencia importantísima en las recientes tentativas de comprender qué ocurre cuando vemos una película. Las teorías del psicoanálisis de Lacan representan una nueva lectura de Freud a la luz de los avances de la lingüística estructural analizados en el capítulo 1. Lacan está especialmente preocupado por el papel que tiene el lenguaje, en su sentido más amplio de sistema estructurado de representaciones simbólicas, en el desarrollo de la personalidad individual. Adoptando una posición convencionalista en extremo, Lacan arguye que no existe pensamiento ni conocimiento alguno sobre nosotros mismos o sobre el mundo que nos rodea fuera del lenguaje. El lenguaje literalmente *re-produce* la realidad. El acto de convertirse en un individuo distinto del resto es para Lacan el acto de ser insertado en una red preexistente de símbolos (lo *simbólico*), de ser situado por la sociedad y el lenguaje en un sistema de similitudes y diferencias. Nos definimos en términos de relaciones sociales y lingüísticas: «El hijo de...», «Yo», «Mary Smith». El niño no tiene otra opción que someterse a la sociedad y al entramado de lenguaje que al mismo tiempo lo entrampa y define.

En la obra de Lacan la preocupación por el papel que desempeñan el

lenguaje y la sociedad en la construcción de la persona como sujeto en el orden social queda expuesta sobre el énfasis freudiano en el desarrollo psicosexual del niño, en particular sobre la necesidad del niño de resolver su complejo de Edipo. Con anterioridad a su acceso al lenguaje, dice Lacan, el niño ve el mundo que le rodea como una extensión de su propio yo o algo perteneciente al mismo. Lacan denomina a esta relación de unidad *lo imaginario*. El niño es el centro de un mundo no diferenciado que controla y posee, un mundo que gira en torno a su fuente de nutrición y cuidados: la madre. Con el movimiento del ámbito de lo imaginario al de lo simbólico, el niño se convierte en un sujeto fragmentado y la posibilidad de «tener» a la madre se pierde irremisiblemente. Por supuesto, el niño sólo se convierte en una persona individual por medio de lo simbólico: el círculo vicioso definitivo. Este deseo original (el de poseer sexualmente a la madre) y la carencia resultante de la imposibilidad de llevar a cabo este deseo no desaparecen con la entrada del niño en sociedad. Más bien permanecen como elementos del inconsciente, pero son reprimidos y después expresados a través del lenguaje de un modo encubierto.[23]

Las películas, entonces, se convierten en un vehículo para la expresión desplazada del lenguaje del inconsciente. Para los teóricos cinematográficos lacanianos, no obstante, las películas no son textos aislados que el analista puede leer a causa de las metáforas inconscientes que quizá contengan. Más bien el *acto* de ver una película se considera como una ilustración del modo en que el cine «construye» al espectador como sujeto.

Una obra clave en el análisis cinematográfico lacaniano es «Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure» de Colin McCabe, publicado en *Screen* en 1976.[24] McCabe comienza este artículo con la noción lacaniana de que «como sujetos hablantes oscilamos constantemente entre lo simbólico y lo imaginario, imaginándonos constantemente a nosotros mismos otorgando un significado pleno a las palabras que pronunciamos y quedando sorprendidos constantemente al descubrirlas determinadas por relaciones que escapan a nuestro control». McCabe considera que esta oscilación entre lo imaginario (la noción narcisista innata de que construimos el mundo y le imponemos significado) y lo simbólico (el doloroso reconocimiento de que existe un mundo independiente de nuestra consciencia) se expresa en el estilo de la clásica película narrativa de Hollywood. El modo de visión dominante en una película de Hollywood puede denominarse imaginario, dice McCabe, en tanto que sitúa al espectador en un punto de omnisciencia.

El estilo de Hollywood funciona para mostrarnos todo lo que necesitamos y queremos saber: el mundo de la película se organiza con el propósito de que podamos observarlo desde un punto de vista «que todo lo ve». Este modo de ver imaginario se alterna con lo que McCabe llama «la mirada», el plano tomado desde el punto de vista de un personaje en la película. La

mirada amenaza el dominio del modo omnisciente de visión recordándonos que «el objeto al que estamos mirando [otro personaje] ofrece una posición desde la que nosotros podemos ser observados». Nuestra posición queda expuesta por la mirada de otra persona. La mirada es simbólica en tanto que señala nuestra implicación como espectadores en una red de miradas construida para nosotros pero que no hemos construido nosotros. Al identificarnos con la mirada de un personaje cedemos la posición desde la que podemos ver «todo» en el mundo de la película. No obstante, las convenciones del cine de Hollywood siempre subordinan la mirada al punto de vista omnisciente. Sólo nos arriesgamos a ceder nuestra elevada posición visual porque sabemos que nos será devuelta. Como el niño que se divierte con un juguete atado a una cuerda lanzándolo una y otra vez sobre el borde de la cuna y estirando para recuperarlo de nuevo, el placer de cederlo reside en nuestra certeza de que lo recuperaremos.

A continuación McCabe analiza *American Graffiti* (American Graffiti, 1973) utilizando los términos de lo imaginario y lo simbólico: el punto de vista y la mirada. El vistazo de la chica en el «T-Bird» fragmenta nuestro punto de vista en la película introduciendo una mirada. Para que nosotros y el receptor de la mirada (Curt Henderson, el personaje interpretado por Richard Dreyfuss) volvamos al ámbito de lo imaginario,

> ...debemos encontrar un padre, alguien que represente ese momento de identidad y poder primitivo que negará la posibilidad de la interacción de las miradas. Ésta es la búsqueda que emprende Curt Henderson. Su evolución desde el profesor a Pharaohs y a Wolfman Jack es la búsqueda de un padre que lo confirme en su identidad y anule la posibilidad de diferencia; que reafirme el punto de vista por encima de la mirada.

Como admite McCabe, esta interpretación lacaniana de la naturaleza psicológica que presenta la visión cinematográfica puede parecer muy distante de cualquier discusión acerca de las dimensiones sociales del cine. Al final de este ensayo, no obstante, defiende que el cine de Hollywood, al imponer una unidad imaginaria entre espectador y película, aleja al espectador del «ámbito de la contradicción». En este punto McCabe relaciona la noción lacaniana de la contradicción entre lo imaginario y lo simbólico con la noción marxista de la ideología como un proceso de enmascaramiento o desplazamiento de ciertas contradicciones básicas dentro de la cultura capitalista. Del mismo modo que el estilo cinematográfico de Hollywood evita cualquier posible interrupción del poder de nuestro punto de vista, también quedan zanjadas ciertas contradiciones sociales en las películas de Hollywood. En el caso de *American Graffiti*, las contradicciones que se le evitan cuidadosamente al espectador son las suscitadas por el impacto de la guerra de Vietnam sobre la sociedad norteamericana. Desde nuestra po-

sición en la época posterior a la guerra de Vietnam vemos retrospectivamente a la Norteamérica de *American Graffiti* como una edad de la inocencia. El paso de la inocencia no se ve en la película como la imposición de fuerzas externas (la guerra) sobre la vida de una comunidad pequeña a principios de los años sesenta, sino más bien como el resultado de «madurar».

> Toad crece y se marcha para morir en An Loc pero esto es sencillamente una parte del ciclo humano. Se mantiene sencillamente que la posición del espectador después de la guerra de Vietnam es la misma pero diferente; la posición de lo imaginario. La guerra de Vietnam queda reprimida y zanjada.

El anterior análisis de Lacan y de las aplicaciones de sus teorías al estudio del cine no ha hecho justicia a ninguno de estos dos aspectos. Aquí nos resulta imposible delinear las muchas reservas y objeciones que se han presentado a este enfoque desde 1976. El empuje de esta línea de investigación, sin embargo, reside en que las películas funcionan para expresar de un modo encubierto aquello que no podemos articular de forma consciente. Además, el propio acto de ver una película es emblemático del modo más general que tenemos de hacer frente al mundo social en el que se nos sitúa en la infancia. La psicología freudiana se utiliza para explicar cómo aspectos de nuestra experiencia inmediata son relegados al inconsciente y expresados parcial y oblicuamente a través del lenguaje y el arte, mientras que se recurre al marxismo para explicar la represión de las contradicciones sociales llevadas a cabo por la ideología dominante y su expresión encubierta y desplazada.

Hasta el momento teóricos como Colin McCabe, Stephen Heath, Laura Mulvey y otros se han concentrado en la relación entre el psicoanálisis y el cine en general, y una buena parte de su trabajo ha sido —quizá necesariamente— ahistórico. Sería difícil argumentar, por ejemplo, que la naturaleza básica de la personalidad humana ha cambiado de algún modo significativo desde los tiempos de Freud. Stephen Heath apunta que esta orientación puede estar cambiando en el ensayo final de su reciente libro, *Questions of Cinema*. Heath afirma que el «principal error» de las interpretaciones psicoanalíticas del cine ha sido su naturaleza ahistórica. El grado de historización a que puede llegar el psicoanálisis y la forma de alcanzarlo aún están por verse.[25]

¿Qué se ha dicho acerca del cine, quién lo ha dicho y con qué propósito?

La cuarta cuestión sociológica de Jarvie acerca del cine se ha alterado y ampliado para dar cabida al hecho de que las películas no sólo han sido

evaluadas por críticos y reseñantes sino que también han sido objeto de una gama mucho más amplia de discursos. En la década de los veinte, por ejemplo, Hollywood era la tercera fuente más importante de noticias en los Estados Unidos (tras Nueva York y Washington). Se han escrito más de cien novelas acerca de la colonia cinematográfica desde *Merton of the Movies* hasta *El último magnate*. La industria cinematográfica norteamericana ha sido objeto de diversas investigaciones del Congreso. Películas que van desde *El nacimiento de una nación* a *Garganta profunda* (Deep Throat, 1972) han engendrado intensos debates y provocado manifestaciones, revueltas, sermones y editoriales. En el caso del historiador, la comprensión del discurso social sobre una película determinada resulta útil a la hora de establecer el contexto en el que se produjeron y consumieron las películas. El estudio del cine en universidades e institutos, tema tratado en el capítulo 2, no debe excluirse del discurso social.

Algunos estudios se han ocupado de aspectos de la historia del discurso social en el cine norteamericano. *Response to Innovation* de Robert Davis examina la respuesta del público a la llegada del cine, la radio y la televisión en los Estados Unidos. *Hollywood in Fiction: Some Versions of the American Myth* de Jonas Spatz es una historia de la novela de Hollywood. *The Inquisition in Hollywood* de Larry Ceplair y Steven Englund presenta una fascinante relación del ataque contra Hollywood que quienes creían que había comunistas infiltrados en la colonia de Hollywood llevaron a cabo a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta.[26]

¿Cuál ha sido la relación entre el cine como institución social y otras instituciones sociales?

Es necesario añadir una quinta cuestión a la lista de Jarvie para tener en cuenta el hecho de que en todo momento de su historia el cine participa en un complejo entramado de relaciones con otras instituciones sociales. En una serie de momentos en la historia del cine norteamericano, la más importante de estas relaciones ha sido la que mantenía el cine con el gobierno en diversos niveles. Durante la primera guerra mundial, por ejemplo, la industria cinematográfica trabajó mano a mano con la agencia de propaganda del presidente Wilson, el Committee on Public Information (CPI). Los estudios de Hollywood no sólo se ciñeron a las pautas de contenidos aceptables promulgadas por el CPI sino que cedieron voluntariamente la distribución en el extranjero de muchas de sus películas a esta agencia mientras los Estados Unidos estuvieron implicados en este conflicto.[27] Como hemos mencionado, el «miedo al comunismo» durante el periodo de la guerra fría provocó que el FBI, el Congreso y otras agencias guberna-

mentales hicieran investigaciones en Hollywood. Guionistas, productores, directores y actores fueron requeridos en Washington para testificar ante el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara acerca de sus afiliaciones políticas y las de sus colegas. Los estudios de Hollywood cooperaron confeccionando una lista negra de aquellos que se negaban a testificar o eran sospechosos de tener simpatías izquierdistas.

Una parte de la historia de las relaciones institucionales del cine tendría que incluir el estatus legal de las películas. En 1915, la Corte Suprema aprobó por unanimidad que las películas «no debían considerarse, ni debía intentarse que se consideraran como parte de la prensa del país ni como organismos de opinión pública».[28] Esta decisión retiró de forma efectiva la protección de la Primera Enmienda a las películas y obligó a los realizadores a operar durante décadas bajo el miedo a la censura nacional y la realidad de las censuras estatal y local.

Las instituciones sociales no gubernamentales, en particular las organizaciones religiosas y cívicas, han intentado influir en la producción y exhibición de películas. En *Slow Fade to Black*, Thomas Cripps detalla los continuos esfuerzos de la NAACP para persuadir a Hollywood de que cambiase su retrato de los negros y diese a esta minoría más oportunidades laborales en sus estudios.[29]

Mientras que este capítulo ha tratado la historia social del cine como una serie de cuestiones separadas que podría plantear un historiador cinematográfico, en realidad estas cuestiones no son autónomas sino que están interrelacionadas. La naturaleza sistemática del cine se aprecia de un modo óptimo a nivel social. El contenido de una película no aparece por arte de magia sino como resultado del proceso de producción de la película; el público no escoge las películas al azar, sino con la esperanza de que le satisfagan o edifiquen de algún modo concreto; los productores no hacen películas al azar, sino basándose en la respuesta del público.

Como hemos señalado al principio de este capítulo, las películas han fascinado desde hace mucho tiempo a historiadores y sociólogos, entre otros, como medio de penetrar en aspectos de la sociedad que de otro modo no estarían a la vista. No obstante, debería haber quedado claro que la relación entre las películas de una era determinada y la «sociedad» en que fueron producidas y consumidas es compleja e incierta. Una vez que el historiador intenta poner en práctica la antigua noción de que en cierto modo las películas son documentos sociales de excepción, descubre lo problemática que es en realidad una afirmación aparentemente tan de sentido común. Preguntar, ¿qué revela esta película o este grupo de películas acerca de la sociedad?, es también preguntar, entre otras cosas, ¿quién veía estas películas?, ¿cómo se leen las películas?, ¿cuál es la relación entre el público cinematográfico y la «sociedad» en general?, ¿cómo decide la gente ir a ver

una película y no otra?, e incluso, ¿es la sociedad algo de lo que podamos hablar en términos históricos de alguna utilidad? La promesa de *De Caligari a Hitler* no es menos seductora después de casi cuarenta años, pero las cuestiones fundamentales que plantea no se han respondido en modo alguno.

Estudio de un caso: el papel de la estrella en la historia del cine

La historia social del cine no ha producido una fórmula simple y reconocida universalmente para extraer el significado social de las películas, sino que se ha propuesto la tarea menos ambiciosa pero más factible de identificar, describir y comprender algunas de las dimensiones sociales de la historia del cine. Es una de estas dimensiones, el estrellato, lo que analizaremos en el estudio de caso de este capítulo. Utilizando un enfoque adaptado del de Richard Dyer en su libro *Stars*,[30] este ejemplo se plantea: ¿En qué sentido han sido las estrellas un fenómeno social?, y, ¿cómo se puede estudiar desde un punto de vista histórico una estrella en particular?

¿Qué es una estrella?

Desde principios de siglo, la estrella del cine ha sido una de las características más importantes del cine norteamericano. Las estrellas también han sido y siguen siendo rasgos prominentes de otras cinematografías nacionales, desde Berlín a Bombay. A principios de los años veinte es probable que Mary Pickford y Douglas Fairbanks fueran las personas vivas más famosas del mundo. Durante más de medio siglo, los detalles más insignificantes de las vidas fuera de la pantalla de las estrellas se han divulgado a millones de personas.

El término «estrella», ahora aplicado a estrellas del rock, atletas y actores de telecomedias se ha utilizado tanto que casi ha perdido todo su significado. Desde el punto de vista de la historia del cine, no obstante, podemos definir los elementos constitutivos del estrellato con mayor precisión. En su sentido más básico, daría la impresión de que el concepto de estrellato implica una dualidad entre actor y personaje. Para el público de *Casablanca*, Humphrey Bogart es el personaje Rick, pero también es el actor Humphrey Bogart *interpretando* al personaje de Rick. En *Las stars*, el sociólogo Edgar Morin define una estrella como la combinación de papel cinematográfico y actor, de personaje fílmico y personalidad fuera de la pantalla. «Una vez ha terminado la película, el actor se vuelve a convertir en un actor, el personaje sigue siendo un personaje, pero de su unión nace

una criatura compuesta que participa de los dos, que abarca a ambos: la star.»[31] En este sentido, las estrellas son, utilizando la terminología del capítulo 4, actores «con biografías». En algunos casos (Jayne Mansfield o Brigitte Bardot, por ejemplo) sus «biografías» eclipsan sus trabajos casi por completo. En el concepto de estrellato, dice Morin, es esencial que las vidas privadas de las estrellas sean del dominio público.

También está claro que el público no «conoce» la personalidad de la estrella fuera de la pantalla directamente, sino sólo ciertas representaciones de dicha estrella mediadas a través de diferentes canales: las películas en sí y su material publicitario correspondiente, las columnas de cotilleo, entrevistas, artículos periodísticos, etcétera. Lo que conoce el público, en resumen, no es la estrella como persona, sino más bien la estrella como imagen. Para Dyer, una estrella es una «polisemia estructurada»: «la multiplicidad finita de significados e intereses que [las estrellas] encarnan y la tentativa de estructurarlos de modo que ciertos significados e intereses pasen a un primer plano mientras otros quedan encubiertos o desplazados».[32]

Las estrellas, por tanto, son imágenes complejas que contienen significados múltiples. Su naturaleza polisémica permite que diferentes personas vean cosas diferentes en la imagen de una estrella en particular. No obstante, la imagen de una estrella no es una mezcla al azar de representaciones y cualidades abiertas a cualquier interpretación. Es una polisemia *estructurada*, cuya descodificación está condicionada por la potenciación de ciertos aspectos de la imagen y la supresión de otros. Por tanto el investigador social del cine deriva la imagen de la estrella de los textos que de forma colectiva componen dicha imagen, no con el propósito de determinar el significado correcto de dicha estrella, sino más bien con el de determinar cómo ha sido estructurada su imagen, la gama de posibles significados en un momento determinado y los cambios que puede haber sufrido dicha imagen con el paso del tiempo. Este tipo de análisis histórico deja a un lado la cuestión, importante pero más complicada, de cómo los diferentes grupos de una sociedad utilizan los diversos posibles significados de una estrella (cómo, por ejemplo, los significados de Marilyn Monroe han sido diferentes para hombres y mujeres), pero nos permite comprender mejor qué significados eran accesibles *para su utilización* por parte de grupos e individuos de la sociedad en un punto determinado de la historia.

Está claro que las estrellas constituyen un intertexto estético que el público utiliza para derivar significado y placer de las películas, pero aún no nos hemos ocupado de la cuestión de qué convierte a las estrellas también en *fenómenos sociales.* Varios autores interesados en este tema han defendido que las estrellas existen porque cristalizan en sus personas ciertas necesidades, sueños, fantasías y obsesiones colectivas. Para Richard Griffith, por ejemplo, las estrellas se «hacen» «en las profundidades del inconscien-

te colectivo». De acuerdo con este punto de vista, el estudio de las estrellas más populares de una era determinada nos revelaría algo acerca de los entresijos de la sociedad, un deseo de inocencia en la primera década de este siglo como demuestra la ascensión meteórica de Mary Pickford o, quizá, la rebeldía reprimida de los años cincuenta expresada por Marlon Brando. Mientras que los tipos de estrellas han cambiado con el paso del tiempo, la suposición de que este cambio es el resultado directo de cambios en el «inconsciente colectivo» es sólo eso: una suposición. Como suposición presenta muchas de las mismas cuestiones (puesto que hace la misma afirmación básica) que *De Caligari a Hitler*, y tampoco aclara en absoluto el mecanismo por medio del cual las estrellas adquieren el poder para expresar los entresijos de la sociedad.

El análisis que hace Dyer del estrellato es en esencia marxista. Las películas de Hollywood, dice, se producen dentro de la ideología dominante de la sociedad occidental y por tanto la transmiten. Como cualquier ideología dominante, la de la sociedad occidental se establece no como *un* modo de mirar al mundo actuando en interés de *una* clase social, sino como *las* asunciones naturales y consensuadas de toda la sociedad. Para mantener el *statu quo* (su dominio), la ideología dominante debe negar la validez o importancia de ideologías opuestas y encubrir o desplazar continuamente sus propias contradicciones inevitables. Estas contradicciones surgen del hecho de que la ideología dominante siempre debe parecer lo que no es: la única visión del mundo «correcta» y válida para todos los miembros de la sociedad.

La función ideológica global de la estrella de cine es ayudar a preservar el *statu quo* y por tanto el poder de la ideología dominante. La imagen de la estrella representa para Dyer una tentativa de encauzar, encubrir o desplazar algunas de las contradicciones inherentes a la ideología dominante; hace que los problemas fundamentales dejen de parecer problemáticos, apacigua las posibles amenazas a la ideología dominante y hace que las cuestiones relativas a las clases sociales parezcan personales. Dyer reconoce que no todas las imágenes de las estrellas reconcilian con éxito sus oposiciones y que las imágenes de algunas estrellas pueden incluso llegar a leerse como subversivas (Mae West o James Dean, por ejemplo), pero éstos, dice, son casos excepcionales.

No hace falta compartir la visión marxista de Dyer para ver su formulación de la estrella (como imagen polisémica estructurada en torno a una serie de contradicciones) como un punto de partida útil para el análisis histórico del estrellato y de las imágenes de estrellas individuales. El sociólogo no marxista Francesco Alberoni considera que la noción de estrellato es intrínsecamente anómala y contradictoria. Las estrellas constituyen una «élite sin poder», en tanto que en realidad su influencia política o social es casi

inexistente, pero su «carisma» les permite ser objeto de una enorme fascinación pública. Además, dice, las estrellas son idolatradas pero no condenadas. Disfrutan de riqueza y prestigio muy superiores a las de sus admiradores, pero puesto que la posición social del estrellato está, al menos en teoría, abierta a todo el mundo, ni siquiera las extravagancias más atroces de las estrellas provocan el antagonismo de sus admiradores.

Prácticamente todos los estudiosos de este fenómeno han realizado comentarios sobre la serie de paradojas que yacen en los cimientos del estrellato. La estrella es impotente y aun así poderosa; diferente de la gente «normal» y no obstante hubo un tiempo en que era «igual que nosotros». Las estrellas reciben salarios elevadísimos, sin embargo el trabajo por el que son tan bien remuneradas no parece un trabajo en la pantalla. Podría parecer que el talento es un requisito para el estrellato, no obstante no ha habido absolutamente ninguna correlación entre la capacidad para actuar y el estrellato. La vida privada de la estrella tiene muy poco o nada que ver con su «trabajo» de actuar en películas; aun así una buena parte de la imagen de la estrella se elabora a partir de asuntos «privados»: amor, matrimonio, gustos y vida casera.

Estas y otras paradojas o contradicciones son por su propia naturaleza sociales. La imagen individual de la estrella —evidentemente un miembro individual de la sociedad— ofrece un foco adecuado para una serie de temas que reverberan en la sociedad como conjunto: éxito, riqueza, amor, comportamiento social «aceptable» y consumo, entre otros. Esto no quiere decir que la imagen de una estrella en concreto refleje los deseos ocultos de toda una sociedad, pero como polisemias estructuradas, las estrellas constituyen un discurso social y estético. Dentro de este discurso social del estrellato, el historiador puede ver ciertas tensiones sociales o paradojas o contradicciones (dependiendo de su punto de vista) en funcionamiento. Dyer considera que el propio concepto del estrellato está organizado en torno a temas de éxito, consumo y amor. Estos temas o cuestiones sociales ofrecen un marco consistente dentro del que se construye la imagen de cualquier estrella determinada. Evidentemente, la imagen de cada estrella estructura estos temas de un modo diferente y puede asimismo implicar otros temas, por ejemplo, en el caso de Greta Garbo, el deseo de un personaje «público» de tener una vida privada; en los casos de Jane Fonda y Ronald Reagan, las evidentes dimensiones políticas del estrellato.

¿Cómo procede el historiador cinematográfico para reconstruir la imagen de una estrella en particular? Según Dyer, la imagen de la estrella está representada en cuatro categorías de textos: 1) promoción, 2) publicidad, 3) películas y 4) crítica y reportajes. Al examinar el papel que cada uno de ellos desempeña en el establecimiento y mantenimiento del personaje de la estrella, pondremos ejemplos de la imagen de estrella de Joan Crawford,

cuya carrera abarcó más de cuarenta años (1926-1970) y ochenta películas. En palabras de su filmógrafo, era una «estrella típicamente norteamericana».[33] Por razones de espacio, claro está, no podemos hacer un estudio a fondo de la imagen de Crawford (una tarea fascinante que aún está por llevarse a cabo); las referencias posteriores tienen como objeto ilustrar puntos más generales.

Promoción

Dyer define la promoción como «textos producidos como parte de la creación o elaboración deliberada de una imagen o contexto de imagen para una estrella en particular». Los materiales promocionales incluirían aquellos designados para establecer los contornos generales del personaje de la estrella (artículos de prensa de los estudios, fotografías preparadas y distribuidas por los estudios y apariciones en público), así como material publicitario acompañando películas determinadas de dicha estrella (anuncios, programas de mano, pósters y tráilers).

El enorme grado de control que ejercían los estudios de Hollywood sobre la creación del personaje de una estrella en los años veinte y treinta quedaba legalizado a través de los términos del contrato habitual del actor. La conformidad del actor de «actuar, posar, cantar, hablar o hacer cualquier otro tipo de aparición única y exclusivamente» para el estudio que lo contrataba era sólo el principio del compromiso del actor para con el estudio y del poder de éste para elaborar, cambiar y explotar su imagen pública. El contrato prohibía al actor hacer cualquier aparición pública o privada que estuviera de algún modo relacionada con el cine, las grabaciones sonoras o el teatro *y* comprometerse en cualquier otra ocupación sin el consentimiento escrito del estudio.

Cuando llegó la innovación del sonido a finales de los años veinte, los contratos se cambiaron para permitir al estudio sustituir la voz del actor bajo contrato por la de otra persona. El actor aceptaba no sólo actuar en películas sobre cuya elección no tenía control alguno, sino promocionar estas películas con giras de apariciones en persona concertadas por los estudios. El actor cedía a los estudios todo control sobre la utilización de su nombre y aspecto físico, que el estudio podía utilizar en anuncios, publicidad (estuviera o no relacionada con las películas del actor) o incluso para vender otros productos por medio de «asociaciones» publicitarias. Bette Davis describió sus batallas legales contra el sistema de contratación de los estudios a finales de los años treinta como

...una lucha contra la esclavitud desde el punto de vista de que, de acuerdo con los contratos cinematográficos del momento, podían obligarme a hacer todo lo que los estudios quisieran. Podían incluso pedir a un intérprete bajo contrato que apareciera en un espectáculo de revista; la única opción era negarse, y entonces te suspendían sin sueldo. Estos documentos originales estaban tan a favor de los estudios que (...) cuando estabas suspendido, sin sueldo, ni siquiera podías trabajar en un almacén. Sólo podías morirte de hambre, lo que necesariamente hacía que a menudo cedieras ante las peticiones de los estudios.[34]

Quizá el ejemplo más claro del poder de los estudios para crear la imagen de una estrella a partir de la «materia prima» aportada por el actor sea este párrafo de un típico contrato de unos estudios en 1936:

El Productor [los estudios] tendrá el privilegio en todo momento durante la duración de este contrato, o de cualquier extensión del mismo, de cambiar el nombre del Artista [el actor] a su discreción según lo crea conveniente, y si el Productor utilizara un nombre profesional para el Artista en relación con cualquiera de sus películas producidas, por el presente el Productor tendrá derecho en todo momento a utilizar dicho nombre o nombres profesionales, incluso después de la expiración de este contrato y de todas sus extensiones, siendo intención de las partes abajo firmantes que cualquier nombre profesional utilizado por el Artista durante el término de su empleo sea un derecho de propiedad perteneciente exclusivamente al Productor y con respecto al que nadie excepto el Productor tendrá ningún tipo de derecho, título o interés.[35]

Cuando Joan Crawford llegó a Hollywood en enero de 1925, se llamaba Lucille Le Sueur. Bajo este nombre firmó un contrato con MGM por 75 dólares a la semana (que la comprometía con el estudio durante cinco años mientras que el estudio podía no renovarle el contrato después de los seis primeros meses) y apareció en sus dos primeras películas. Cuando fue escogida para su primer papel importante junto a la estrella infantil Jackie Coogan, el departamento de publicidad de MGM decidió que su nombre no «encajaba». En esta temprana etapa de la carrera de Le Sueur/Crawford no estaba claro cuál sería su imagen, pero sí cuál *no* lo sería. No la presentarían como una exótica belleza extranjera, como ocurrió con Greta Garbo, que también firmó con MGM en 1925. La habilidad para el baile de Le Sueur, su imagen fotográfica de «chica moderna y activa» y su papel inicial de amiga pobre pero honrada de Jackie Coogan se combinaron para dar lugar a la creación de un personaje «americano hasta la médula». «Lucille Le Sueur» tenía connotaciones demasiado extranjeras y el departamento de publicidad de MGM creyó que a sus admiradores les resultaría difícil de deletrear y pronunciar. No obstante, en vez de darle un nombre más apropiado y presentárselo al público como un *fait accompli*, MGM decidió dejar al público que ayudara a crear a una de sus estrellas eligiendo el nuevo nombre de Le Sueur.

Lucille Le Sueur antes de convertirse en Joan Crawford (1925). MGM brindó a los aficionados la oportunidad de ganar 1.000 dólares sugiriendo el mejor nombre para esta estrella.
The Museum of Modern Art/Film Stills Archive.

A través de un artículo en *Movie Weekly*, MGM ofreció a sus admiradores una oportunidad de ganar 1.000 dólares sugiriendo el mejor nombre para Lucille Le Sueur. Incluso en esta temprana etapa en la creación del personaje de Crawford ya empezaban a verse los trazos de una imagen de la que su nombre iba a formar parte. Los lectores del artículo de *Movie Weekly* fueron informados de que era «una belleza de ojos azules y pelo castaño (...) de ascendencia irlandesa y francesa. Además de su carrera está interesada en el deporte y dedica una buena parte de su tiempo libre al tenis y la natación». Había sido seleccionada por los ejecutivos de MGM de entre cientos de jóvenes neoyorquinas como la que mejor podía personificar a la «joven americana ideal de hoy en día». La propia Le Sueur, decía el artículo, está entusiasmada con la perspectiva de un nuevo nombre y personalmente le gustaría «uno que fuera fácil de pronunciar, deletrear y recordar». «Joan Crawford» fue el nombre que se le dio a Lucille Le Sueur, a pesar de que ella le puso tantos reparos que durante años se presentó como «Jo-Ann» Crawford.[36]

Publicidad

Dyer define la publicidad como el material sobre las estrellas diseminado entre el público que no parece ser directamente promocional. La publicidad incluiría entrevistas a la estrella, historias acerca de la vida privada y los planes de la estrella y alusiones en las columnas de sociedad. Evidentemente hay una considerable filtración entre las dos categorías. Los artículos acerca de las estrellas a menudo eran «introducidos» por los departamentos de publicidad de los estudios y las entrevistas eran (y son) concertadas por los estudios como pretexto para promocionar la película más reciente de la estrella. Como señala Dyer, no obstante, la importancia de la publicidad en el proceso de generar la imagen de una estrella reside en que *parece* no estar controlada por los estudios y por tanto da la impresión de ser más auténtica. La publicidad, como Dyer utiliza el término, es material generado en la cobertura por parte de los medios de comunicación de la estrella como celebridad. A través de la publicidad nos gusta pensar que somos capaces de atravesar la fachada que los estudios han construido para la estrella y penetrar en los detalles no autorizados del personaje de la estrella, de aquí la cualidad de revelación de una buena parte de la publicidad de las estrellas.

A pesar de que un examen exhaustivo de la publicidad dedicada a Crawford entre su contrato con MGM en 1925 y su muerte en 1977 está fuera del ámbito de este análisis, un repaso de los artículos que *Photoplay* publicó sobre ella durante su permanencia en MGM (1925-1943) nos ayudará al menos a establecer el marco en el que se construyó la imagen de Crawford.

La veterana reportera hollywoodiense y columnista de sociedad Louella Parsons ha sido citada diciendo que Crawford «se fabricó a sí misma», que «elaboró una plantilla, decidió el aspecto y la voz que quería tener y después dio vida a aquella persona».[37] El modo en que Crawford recibió su nombre testifica que en modo alguno fue la única responsable de la creación de su personaje de estrella. No obstante, en los artículos y entrevistas con Crawford en *Photoplay* durante los años veinte y treinta está claro que la idea de la «estrella hecha a sí misma» se convierte en uno de los elementos más importantes de la imagen de Crawford.

Hicieron falta varios años para que surgiera una imagen de Crawford definida. En un principio, su personaje se elaboró a imagen y semejanza de la *flapper*: la joven norteamericana moderna que era despreocupada, soltera, amante de la diversión y, en términos de los años veinte, liberada. La actriz de Paramount, Clara Bow disfrutó de un éxito considerable interpretando papeles de *flapper* en películas de mediados de los años veinte, y presentaron a la Crawford como una joven «tipo» Clara Bow. Una revista la describió en 1926 como

> ...el símbolo de todo lo que se supone que es la generación joven. La miras y automáticamente te vienen a la mente frases hechas: pelo cortado a lo *garçon*, medias vueltas, desafío, coches descapotables... «Hey-Hey», *jazz*, minifaldas, argot, sombreritos echados sobre un ojo, tacones altos y todo lo demás.[38]

La imagen de Crawford como una «Hey-Hey Girl» tomó cuerpo con la habitual mención en las columnas de sociedad de su inclinación por el baile y con su papel de «Diana la peligrosa», la *flapper* quintaesencial de *Vírgenes modernas* (Our Dancing Daughters, 1928). El éxito de Crawford en aquella película la liberó del rango de los intérpretes bajo contrato estableciéndola como una estrella en potencia.

El proceso por el que Crawford se convirtió en una imagen de estrella con características propias —una persona distinguible del «tipo» al que pudo haber pertenecido— se inició en 1928. Los aspectos más negativos de la imagen de *flapper* de Crawford (bebedora, juerguista, imprudente, cínica) se suprimieron rápidamente y una serie de características más positivas ocuparon su lugar. Crawford se convirtió en una lección práctica de que la perseverancia y la firmeza de carácter podían sortear todos los obstáculos materiales. En el otoño de 1928, *Photoplay* publicó una autobiografía de Crawford en tres partes, «The Story of a Dancing Girl», en la que ella describe una «niñez tan falta de alegría como cualquiera de las descritas por Charles Dickens», trabajos degradantes como corista, abriéndose paso a través de «un pozo negro de inmoralidad» en Broadway y, finalmente, la prueba que había dado como resultado su contrato con MGM y una oportunidad para hacerse famosa. Desde todo punto de vista parece ser que los primeros años de Crawford fueron desgraciados. Su padre abandonó a su familia cuando aún era una niña. Su madre se vio obligada a poner a Crawford a trabajar en una pensión a los diez años, donde trabajaba demasiadas horas y la maltrataban.

No estamos cuestionando la verdad o falsedad de los sucesos narrados en estos y subsiguientes relatos de la vida de Crawford. Lo que resulta importante en relación con la imagen de Crawford es cómo la revelación de los acontecimientos de su vida sirvieron de ayuda para estructurar su personaje público. Ofreciendo la tenaz determinación y el espíritu indomable de Crawford como razones para su rápido ascenso hasta el estrellato se contrarrestaron los aspectos más «viva la Virgen» de su persona que habían pasado a un primer plano en sus aventuras tanto dentro como fuera de la pantalla. La primera entrega de la serie *Photoplay* llevaba el titular «Cualquier joven ambiciosa que esté esforzándose por conseguir el éxito a pesar de tener todo en contra debería leer esta historia de la valerosa lucha de Joan Crawford».[39]

Este cambio de la imagen de Crawford en 1928 también preparó a su

público para el anuncio de su compromiso con Douglas Fairbanks, Jr., un anuncio que apareció en el capítulo final de la serie *Photoplay*. Fairbanks, hijo de la famosa estrella del cine mudo e hijo adoptivo de Mary Pickford, pertenecía a una de las familias más prominentes de Hollywood y más famosas del mundo entero. Fairbanks y Pickford recibían habitualmente a diplomáticos, monarcas y poderosos industriales. Eran la encarnación del decoro, la rectitud y el estatus social. Como Crawford la «Hey-Hey Girl», cuyo sonado compromiso con un heredero de la industria cárnica había acabado a causa de las objeciones de la madre de éste, y que había sido citada como corresponsable en varios divorcios, era un partido incongruente con una familia urbana y tan bien relacionada como los Fairbanks. Sin embargo, como Crawford la estrella, que no se había dejado intimidar por su trágico pasado, su matrimonio con Fairbanks parecía una merecida recompensa por sus esfuerzos. Crawford (por medio de su *negra*, Ruth Biery) escribió en la última entrega:

> Dije que no me casaría nunca. (...) Pero entonces no conocía al hombre con el que quería casarme. Hice aquella declaración con toda sinceridad. Pero siempre hay un hombre que responde a todas las necesidades de una mujer. Y ese hombre es Douglas Fairbanks, Jr. Éste es el anuncio de nuestro compromiso.

La contradicción en la imagen de Crawford entre los valores representados por la «Hey-Hey Girl» y los de la esposa de Douglas Fairbanks, Jr., fue analizada de forma directa en un artículo, que *Photoplay* publicó en 1931, titulado «Why They Said Joan was "High Hat"», firmado por Katherine Albert. Albert defiende a Crawford contra las acusaciones de que su éxito como actriz y su matrimonio con Fairbanks la habían convertido en una esnob elitista. Las declaraciones de Crawford en su época de *flapper*, dice Albert, eran indicativas de las dificultades que cualquiera tendría para adaptarse a la vida en Hollywood, en especial alguien cuyo pasado reciente había sido el de la «miseria más intensa». Lo que Crawford necesitaba por entonces era alguien que pudiera ver a través de su barniz de alegría «el profundo talento latente de esta chica, el magnífico cerebro sin cultivar que poseía».

Este proceso de autocomprensión lo inició el productor de MGM Paul Bern, quien le enseñó «la belleza de las palabras sobre el papel, el sentimiento de la armonía musical, la apreciación de la forma y el color sobre un lienzo». La transformación, que comenzó bajo la tutela de Bern, ahora estaba siendo acabada por Fairbanks, dice, de modo que «la Joan Crawford de hoy en día no es más Lucille Le Sueur de lo que Will Rogers es Mahatma Gandhi». En resumen, como la señora de Douglas Fairbanks, Crawford es una nueva persona que ha «hecho todo lo posible para mejorarse».[9]

Aunque este artículo resuelve una contradicción, deja otra al descubierto. La metamorfosis de Crawford se ve como el resultado de una autocreación («Joan se ha convertido en una mujer. [...] Ha hecho todo lo posible para mejorarse.») y, al mismo tiempo, como el producto de la influencia de otra persona, significativamente del sexo masculino. La analogía con Pigmalión es casi explícita en la última frase del artículo: «Su lealtad a aquellos que la han ayudado y glorificado en su florecimiento es la de una magnífica estatua de mármol». Esta dicotomía entre la persona hecha a sí misma y la obra hecha por el «hombre» también está presente en los ensayos autobiográficos y aparece de forma recurrente en la publicidad sobre Crawford a lo largo de los años treinta. Al describir su decisión de dejar Kansas City para ser artista, Crawford habla en *Photoplay* de cómo tuvo que dejar a su novio, la única persona que tenía fe en su capacidad como bailarina:

> ¿Con qué frecuencia la ambición obliga a una mujer a enfrentarse a una separación semejante? Aun así, si deja su carrera por un hombre, puede pasarse el resto de su vida preguntándose a qué alturas habría llegado si hubiera seguido sus inclinaciones. Y si se va, llega un momento en el que se plantea si, después de todo, el hogar y el desconocimiento del mundo podrían haberle proporcionado una existencia más pacífica y feliz.

Lo que implican estas declaraciones —y reafirma el personaje cinematográfico de Crawford en los años treinta— es que una mujer está abocada al desastre en cualquier caso. Excepto, quizá, en Hollywood. La publicidad sobre los matrimonios de Crawford (con Fairbanks en 1929, Franchot Tone en 1935, Phillip Terry en 1943 y Alfred Steele en 1955) hacen hincapié en su domesticidad (encera sus propios suelos, confecciona algunos de sus vestidos) y el papel desempeñado por su actual marido en la expansión de sus horizontes. En un artículo de *Photoplay* aparecido en 1936 se asigna a Tone un papel casi idéntico al de Fairbanks en la evolución de Crawford. Se cita a Crawford diciendo: «Empezó enseñándome cosas acerca de libros y música que nunca había sabido que existieran. Era como si un nuevo mundo se abriera ante mí. (...) Era como si toda mi vida hubiera estado hambrienta sin darme cuenta y ahora me estuviera alimentando».[41] Los artículos sobre la vida matrimonial de Crawford encubren las tensiones entre ambición y matrimonio (como se veían en la sociedad de los años treinta) sugiriendo que en el caso de Crawford este último era útil para la consecución de la primera.

En especial durante los periodos en la década de los treinta en que Crawford no estaba casada (1933-1935 y 1938-1943) la imagen de la mujer hecha a sí misma e independiente se recalcaba en la publicidad. Una reseña de *Photoplay* publicada en 1935 comienza con que «ha esculpido una carrera monumental a partir de la nada. Ha satisfecho una arrolladora necesidad

interna de ser alguien». A continuación pasa a describir cómo dedica todo su tiempo libre a mejorarse por medio de clases de baile, interpretaciones de drama experimental en el teatro que tiene en su jardín trasero y lecciones de canto. Curiosamente, aparece como mentora de Tone: «Incluso le inició [a él] ... en la canción, descubriendo de este modo una impresionante voz de bajo-profundo».[42]

A mediados de los años treinta, Crawford se había convertido no sólo en la estrella hecha a sí misma, sino en la estrella regeneradora. Cada nuevo matrimonio, fase de su carrera e interés vocacional se veía como prueba de su inmenso poder de transformación para hacer frente a las necesidades que iban surgiendo. En los relatos de sus autorrenovaciones hay una invocación al pasado y una tendencia a borrarlo. Por ejemplo, en «Adela Rogers St. Johns Presents Joan Crawford Starring in "The Dramatic Rise of a Self-Made Star"», una serie de tres partes publicada por *Photoplay* en 1937, St. Johns vuelve a contar la historia de las primeras tribulaciones de Crawford, explicando su éxito continuo por medio de los «instintos» que desarrolló como niña. Cada «nueva» Crawford es otra faceta de una luchadora imparable como Lucille Le Sueur:

> Eres una gran estrella del cine, pero eres una gran persona porque tú, sola y sin ayuda de nadie, te repusiste gracias a tus propios esfuerzos, aspirabas a algo mejor, soñabas mejores sueños, y conseguiste que se hicieran realidad. Si siempre hubieras sido lo que eres hoy, sería imposible que te identificases tan íntimamente con nosotros, con todo lo americano que hay en nosotros, con todo lo humano que hay en nosotros.

En un artículo de 1935, sin embargo, se describe a Crawford como «la chica sin pasado», en el sentido de que su longevidad deriva de su habilidad especial para escapar del pasado: «Cada una de las fases de Joan es completamente ajena a la anterior».[43]

Películas

Como señala Dyer, las películas de las estrellas son a menudo «vehículos para las estrellas», en tanto que la película se ha elaborado de modo que ofrezca un personaje o género adecuados a su estrella. Desde luego, en los años treinta, los estudios de Hollywood intentaban asignar unas cualidades determinadas a la imagen de sus estrellas más importantes. Warner Bros., por ejemplo, siempre tenía problemas para encontrar películas «adecuadas» para Bette Davis, en parte porque ésta no se ceñía a ninguno de los tipos de estrella existentes.[44]

A mediados de los años treinta Joan Crawford se había identificado con

un género cinematográfico, la película de mujeres, que se nutría de —y reforzaba— su imagen de estrella. Según la definición de Jeanine Bassinger, la película de mujeres tiene como personaje principal a una mujer contemporánea. Las tramas de estas películas, producto principal de la producción de Hollywood entre 1930 y 1940, se centraban en

> ...mujeres que estaban luchando por recuperar el equilibrio. Cuando lo conseguían, seguían luchando para avanzar constantemente y después continuaban hasta llegar a la cumbre. Cuando llegaban a la cumbre, luchaban consigo mismas y con sus remordimientos. Al final, la sociedad acababa por vencerlas. Se venían abajo, encontraban el «verdadero amor» y ya estaban preparadas para retomar su lucha en un estado aceptable para la sociedad.[45]

La película de mujeres también estaba diseñada para gustar al público femenino. Dentro del género de películas de mujeres, el papel que solía desempeñar Joan Crawford era el de mujer «independiente»: la mujer que por decisión propia o a causa de las circunstancias se veía obligada a sobrevivir en la sociedad moderna por sí misma. Su posición social variaba de una película a otra. Era un prostituta en *Rain* (1932), una criada en *Así ama la mujer* (Sadie McKee, 1934), y una obrera en *Amor en venta* (Possessed, 1931), pero un miembro acomodado de la alta sociedad en *Letty Lynton* (1932), *No más mujeres* (No More Ladies, 1935), *Vivo mi vida* (I Live My Life, 1935), *Love on the Run* (1936) y *The Last of Mrs. Cheyney* (1937). La naturaleza de su dilema, no obstante, no cambiaba. Sus problemas eran los que se consideraban como «problemas femeninos» en los años treinta: encontrar al hombre «adecuado», estar enamorada del hombre «equivocado», educar a los hijos y ganarse la vida en un «mundo de hombres». Bassinger arguye que el «mensaje» de estas películas era que una mujer que alcanzaba el poder económico o sexual lo hacía pagando el precio de no poder desarrollar una relación profunda con un hombre. Por tanto en muchas de las películas de mujeres aquello que la heroína lucha tanto por conseguir se descarta al final de la película en favor del «final feliz»: una oportunidad de ser esposa y madre en el sentido tradicional. «El público», dice Bassinger, «se sentía tranquilizado con finales en los que la mujer a la que admiraban en la pantalla les decía que lo que ellos tenían era mejor que lo que acababan de disfrutar viendo.» La propia imagen de Crawford ofrecía un «final feliz» a sus películas incluso donde no lo hacían sus tramas narrativas, y la constante reiteración publicitaria de los esfuerzos que tuvo que hacer la propia Crawford en su juventud hacía sin duda alguna que sus papeles cinematográficos fueran mucho más convincentes. Es innecesario (por no decir simplista) establecer correspondencias punto por punto entre las heroínas que interpretaba Crawford en las películas de mujeres y su personaje fuera de la pantalla; no obstante, está claro que ambos estaban estruc-

turados en torno a los mismos temas: la «elección» entre carrera y amor, encontrar al hombre adecuado, trepar la pirámide social, en resumen, plantear la pregunta, ¿qué nivel de independencia puede alcanzar una mujer y a qué precio?

Los papeles de Crawford en las películas de mujeres están relacionados con su imagen de estrella más general tanto iconográfica como narrativamente. Como ha señalado Joanne Yeck, visualmente el género de la película de mujeres era singularmente poco innovador, ya que ocupaba una posición cercana al polo más conservador del clásico estilo narrativo de Hollywood. El ritmo de la película de mujeres era lento, los escenarios se limitaban a espacios interiores y la acción estaba supeditada al diálogo.[46] La monotonía estilística de la película de mujeres funcionaba de modo que la atención quedara centrada en el rostro *y* el vestido de la estrella. Kay Francis, la estrella de las películas de mujeres realizadas por los estudios Warner Bros. a principios de los años treinta, comentó acerca de uno de sus vehículos, «Si (...) funciona mejor que mis otras películas es porque luzco treinta y seis vestidos en vez de dieciséis».[47] De un modo similar, para mediados de los años treinta, Crawford se había convertido, en el lenguaje vernacular de la industria, en una «maniquí», y a menudo su vestuario recibía más (y mejores críticas) que su interpretación. *Motion Picture Herald* escribió de *Letty Lynton*, «Los vestidos de miss Crawford serán la comidilla de su ciudad durante semanas». *Encadenada* (Chained, 1934), en la que Crawford aparecía con ropa y peinado diferentes prácticamente en cada secuencia, hizo que un crítico del *New York Times* señalara, «Miss Crawford suma al atractivo general de (...) esta oferta un vestuario extraordinariamente extenso y una gran variedad de cambios de peinado».[48]

Crawford empezó a ser asociada con un solo «estilo»: ojos perfectamente delineados, pómulos salientes, labios oscurecidos y muy marcados y, en especial, los vestidos de hombros rectos y los trajes de aspecto masculino que le confeccionaba el diseñador más importante de MGM, Adrian. Los vestidos de Crawford ofrecían un correlativo visual apropiado al personaje de la «mujer independiente» que interpretó tan a menudo. Visual, si no narrativamente, sus heroínas arrollaban a sus homólogos masculinos. Algo que no se recuerda tanto con respecto a la iconografía cinematográfica de Crawford es el hecho de que su aspecto «de cuello para arriba» cambiaba enormemente de una película a otra. Llevó su pelo prácticamente en todos los estilos, longitudes y colores imaginables. Sus cejas pasaron de ser finas, depiladas y delineadas con lápiz a principios de los años treinta a ser espesas y oscuras en *Alma en suplicio* (Mildred Pierce, 1945). La Crawford rubia platino de *Esta edad moderna* (This Modern Age, 1931) no parece sino una pariente lejana de la Crawford en *The Bride Wore Red* (1937). Por tanto, mientras que sus papeles la ayudaron a anclar su imagen de «mujer indepen-

«La maniquí». Joan Crawford en los años treinta.
The Museum of Modern Art/Film Stills Archive.

diente», los cambios que le era posible llevar a cabo de una película a otra contribuían a la noción de autorregeneración que difundían sus descripciones publicitarias en los años treinta. Crawford parecía estar haciéndose a sí misma una y otra vez tanto en la pantalla como fuera de ella.

Crítica y reportajes

Dyer define esta categoría como apreciaciones o interpretaciones de la actuación de la estrella en películas. Estarían incluidas reseñas, libros y artículos sobre las películas de la estrella, notas biográficas y análisis en los medios de comunicación sobre el trabajo de la misma. A pesar de que reseñantes y críticos a menudo trabajan para los mismos medios de comunicación que promueven o hacen publicidad a las estrellas, su papel en la construcción de las imágenes de estrellas es diferente en tanto que parecen estar hablando en nombre del público. Su voz es la de respuesta ante una imagen creada en lugar de, al menos de un modo ostensible, la de creación de la misma. Por esta razón, dice Dyer, la crítica ayuda a dar complejidad a la imagen de la estrella y sirve para dar razón de los cambios en la recepción

de una estrella por parte del público. La crítica también puede repercutir sobre la promoción y la publicidad. Las reseñas favorables pueden influir en la selección de futuros vehículos o compañeros de reparto para una estrella. Los críticos pueden escoger uno de los aspectos de la interpretación de una estrella, que después pasa a un primer plano en el material publicitario de la misma.

Hasta finales de los años cuarenta, las interpretaciones de Joan Crawford recibieron una atención crítica muy inferior a la de otras estrellas de su época. En su mayoría, los críticos no tuvieron en mucha estima los filmes en que aparecía Crawford. Como ya hemos señalado, el estilo de las películas de mujeres era invisible y las películas de dicho género rara vez eran adaptaciones de novelas u obras de teatro de éxito. El atractivo para el público de las películas de Crawford estaba basado para muchos críticos más en su presencia en la pantalla y su vestuario que en algún talento extraordinario para la interpretación.

Curiosamente, la «reseña» más importante de que Crawford fue objeto en los años treinta no partió de un crítico *per se* sino de una encuesta llevada a cabo entre dueños de salas de cine. El mes de mayo de 1938 la publicación del ramo *Hollywood Reporter* publicó los resultados de una investigación llevada a cabo entre los miembros de la Independent Theatre Owners Association. En dicha investigación, ella (junto con Mae West, Greta Garbo y Katharine Hepburn) fue votada como «veneno para la taquilla», lo que quería decir que su estatus y el elevado salario correspondiente no estaban justificados por las ventas de entradas en sus películas. Después de figurar entre las diez películas más rentables todos los años entre 1933 y 1936, los filmes de Crawford habían ido perdiendo popularidad hacia 1938. Los críticos se quejaban de que las películas que le ofrecía MGM estaban muy trilladas y sus papeles habían perdido frescura, un punto de vista que ella compartía en privado. El biógrafo de Crawford arguye que el jefe de los estudios MGM Louis B. Mayer opinaba que el público estaba cansado de las estrellas más antiguas en nómina (Crawford, Garbo, Norma Shearer) y quería reemplazarlas con caras nuevas (Judy Garland, Lana Turner, Hedy Lamarr y Greer Garson). La designación de «veneno para la taquilla» le dio más razones incluso para hacer una mayor inversión en las estrellas más jóvenes de la compañía y relegar a Crawford y a otras lumbreras de MGM en declive al olvido de las películas de programa. Crawford pidió que se le rescindiera su contrato con MGM en 1943 y firmó con Warner Bros. Durante dos años no apareció en pantalla y estuvo esperando el vehículo apropiado que le sirviera como primera película fuera de MGM.

La película que finalmente accedió a hacer en 1945 fue *Alma en suplicio*, basada en la novela de 1941 de James M. Cain. Durante este hiato, Crawford había contratado a un nuevo agente. Incluso antes de que hubiera aca-

bado el rodaje de la película, éste sembró el rumor entre los columnistas de sociedad de que la interpretación de Crawford era de tal calibre que sin duda alguna iba a ser nominada para el óscar. Para cuando *Alma en suplicio* se estrenó en octubre de 1945, Crawford ya estaba siendo mencionada de un modo prominente como candidata a uno de los premios de la Academia y, como dice Bob Thomas, biógrafo de Crawford, «los reseñadores se subieron al carro» alabando su interpretación.[9] En la primavera de 1946, Crawford dio la razón a los profetas de su éxito ganando el óscar a la mejor actriz.

Aquí no estamos analizando el mérito del talento interpretativo de Crawford ni si se merecía ese óscar, sino el modo en que tanto la acusación de que era veneno para la taquilla como los elogios que recibió por su interpretación en *Alma en suplicio* funcionaron en su imagen global de estrella. En su época, la etiqueta de «veneno» les pareció a muchos un indicio del final de la carrera de Crawford. En 1938 Crawford ya llevaba actuando en películas más de una década, sobreviviendo a la mayor parte de las estrellas cuyas carreras se habían iniciado antes de la introducción del sonido. Asimismo, a los treinta y dos años, era considerablemente mayor que la mayoría de las estrellas femeninas del momento (Shirley Temple, Sonja Henie, Alice Faye y Myrna Loy) y los papeles de ingenua que se esperaba interpretasen la mayor parte de las estrellas femeninas se tornaban menos plausibles para Crawford con cada año que pasaba.

Con el éxito crítico de *Alma en suplicio*, no obstante, el episodio del «veneno» quedó integrado en la imagen de Crawford como uno más de los muchos obstáculos que había tenido que superar. Crawford lo había vuelto a hacer, había triunfado contra toda previsión, se había renovado una vez más, en esta ocasión, como el Fénix, de entre las cenizas de su carrera casi extinta. La columnista Louella Parsons escribió en *Photoplay* que «la corista demasiado rellena que había llegado aquí hace más de veinte años y que había conocido el éxito y el fracaso en este espacio de tiempo, había vuelto después de dos años de ociosidad ¡para ser coronada como reina de todas ellas!». Parsons no podía menos que recordar a sus lectores que incluso en el momento de mayor éxito de su carrera, Crawford estaba atravesando otra tragedia, su divorcio de Phillip Terry.[10]

Conclusiones

Este ejemplo se ha limitado a bosquejar la compleja polisemia que es la imagen de una estrella como Joan Crawford. Las estrellas no reflejan la sociedad de un modo mágico y, al mismo tiempo, franco; más bien encarnan en sus imágenes ciertas paradojas o contradicciones inherentes es

una formación social más amplia. En el caso de Crawford estas construcciones implican nociones acerca del éxito y de cómo puede lograrse y expectativas sobre las mujeres y su papel en la sociedad. La formulación de Dyer sobre promoción, publicidad, películas y crítica ofrece al historiador cinematográfico un medio para situar la imagen de la estrella, examinándola en su complejidad y estableciendo sus cambios a través del tiempo.

El reconocimiento de la estrella como una «problemática estructurada» también deja entrever la complejidad de la historia social del cine en general. De las cuatro categorías tradicionales de la investigación histórica del cine, la historia social del cine es la que supone el mayor reto. Desde que se proyectaron películas en público por vez primera en la última década del siglo pasado, la experiencia de ver una película ha sido el punto de convergencia de tres procesos sociales diferenciados: el que producía la película sobre la pantalla, el que llevaba al público al teatro y el proceso de la representación social que se produce en la pantalla dentro del texto fílmico. Por tanto, las cuestiones aparentemente directas que hemos planteado al principio de este capítulo (¿quién hacía las películas y por qué?, etcétera) llevan inevitablemente desde este punto de convergencia en la sala de cine hacia procesos e instituciones sociales más amplios.

Multiplicando el acontecimiento social representado en cada proyección pública por el número de dichas proyecciones desde 1896 y después por el número de personas que han participado en ellas durante los últimos noventa años, podemos empezar a hacernos una idea de las dimensiones del fenómeno social que suponen la producción y recepción de películas. A esto hay que añadir nuestros encuentros con «las películas» fuera de las salas: reportajes, publicidad, anuncios y la promoción de estrellas entre otras formas de discurso acerca de las películas. No obstante, el ámbito de la historia social del cine no está limitado a estos aspectos, ya que aún debemos considerar la dinámica social de la típica situación de visionado de películas en la mayoría de los países del mundo durante la mayor parte del curso de la historia del cine: un público de una cultura enfrentándose a un texto fílmico no producido entre y para su cultura, sino importado del extranjero.

La enorme popularidad de las películas a lo largo y ancho del mundo y su importancia capital como forma de entretenimiento y actividad para el tiempo de ocio en la cultura occidental durante casi un siglo han llevado a historiadores del cine y sociólogos a construir explicaciones grandilocuentes de nuestra fascinación por el cine y a considerar las películas como mensajes codificados del inconsciente cultural. No obstante, la complejidad de los procesos sociales implicados en la producción y recepción cinematográficas impiden las generalizaciones fáciles. En ningún otro sentido es tan aparente la calidad de «sistema abierto» del objeto de estudio del historiador como en la historia social del cine.

Notas

1. Eaton, W.P. *American Magazine* (septiembre de 1909), pág. 498, citado en Davis, R.E. (1976), *Response to Innovation: A Study of Popular Argument About New Mass Media*, Nueva York, Arno Press, pág. 15.

2. Munsterberg, H., *Good Housekeeping* (abril de 1910), citado en Davis, *Response to Innovation*, pág. 184; véase también, Munsterberg, H., *Film: A Psychological Study*, Nueva York, Dover, 1970, pág. 94.

3. Jarvie, I. (1970), *Movies and Society*, Nueva York, Basic Books, pág. 14.

4. Tudor, A. (1974), *Image and Influence*, Nueva York, St. Martins Press, pág. 43.

5. Sklar, R., (1976), *Movie-Made America*, Nueva York, Random House, pág. vi; y Jacobs, L. (1939), *The Rise of the American Film*, Nueva York, Teachers College Press (trad. cast. *La azarosa historia del cine norteamericano*, Barcelona, Lumen, 1972).

6. Crowther, B. (1960), *The Hollywood Rajah*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston; Higham, C. (1975), *Warner Brothers*, Nueva York, Charles Scribner's Sons; Thomas, B. (1967), *King Cohn*, Nueva York, Putnam; y Balio, T. (1975), *United Artists*, Madison, Publicaciones de la Universidad de Wisconsin.

7. Rosten, L. (1941), *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers*, Nueva York, Harcourt, Brace; y Powdermaker, H. (1950), *Hollywood the Dream Factory*, Boston, Little Brown.

8. Ross, L. (1952), *Picture*, Nueva York, Rinehart (trad. cast.: *Picture: rodando con Huston*, Madrid, Plot Ediciones, 1991); Knox, D. (1973), *The Magic Factory: How MGM Made «An American in Paris»*, Nueva York, Praeger; y Schary, D. (1950), *Case Study of a Movie*, Nueva York, Random House.

9. Tudor, *Image and Influence*, pág. 78.

10. Blumler, H. «Collective Behavior», en Lee, A.M. (comp.) *New Outline of the Principles of Sociology*, citado en Jarvie, *Movies and Society*, pág. 89.

11. Haskell, M. (1974), *From Reverence to Rape*, Nueva York, Holt, Rinehart, Winston. Véase también, Rosen, M. (1973) *Popcorn Venus*, Geoghegan, Nueva York, Coward, McCann.

12. Murray, J.P. (1973), *To Find an Image: Black Films from Uncle Tom to Super-Fly*, Indianapolis, Bobbs-Merrill. Véase también, Leab, D. (1975), *From Sambo to Super-spade*, Boston, Houghton Mifflin; y Mapp, E. (1971), *Blacks in American Films: Today and Yesterday*, Methuen, N.J., Scarecrow Press.

13. Cripps, T. (1977), *Slow Fade to Black*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford.

14. Kracauer, S. (1947), *From Caligari to Hitler*, Princeton, N.J., Publicaciones de la Universidad de Princeton (trad. cast.: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985).

15. Kracauer perfila este método en su introducción a *From Caligari to Hitler*, págs. 3-11.

16. Slater, P., (1977), *Origins and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective*, Londres, Routledge, Kegan Paul, págs. 23-25. Acerca del programa de investigación de la Escuela de Francfort, véase también, Held, D., (1980), *Introduction to Critical Theory*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California.

17. Kracauer, S., *From Caligari to Hitler*, pág. 272.

18. Bergman, A., (1970), *We're in the Money*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Nueva York, págs. xi-xvii; y Monaco, P. (1976), *Cinema and Society*, Nueva York, Elsevier, págs. 1-16, 160.

19. Fischer, D.H. (1974), *Historians' Fallacies*, Nueva York, Harper and Row, pág. 166.

20. Aydelotte, W., «Quantification in History», *American Historical Review* 71 (abril de 1966), pág. 805, reimpreso con otros de los ensayos de sobre historia de Aydelotte, W., (1971), *Quantification in History*, Reading, Mass., Addison-Wesley.

21. Jones, D.B., «The Quantitative Analysis of Motion Picture Content», *Public Opinion Quarterly* 16 (1942), págs. 411-428. Véase también, Dale, E. (1935), *The Content of Motion Pictures*, Nueva York, Macmillan. Con respecto a una obra que pueda casar los métodos del análisis cuantitativo del contenido cinematográfico manifiesto con una teoría psicológica que pueda explicar dicho contenido, véase Wolfenstein, M. y Leites, N. (1950), *Movies: a Psychological Study*, Glencoe, Ill., The Free Press.

22. Iser, W. (1978), *The Act of Reading*, Baltimore, Publicaciones de la Universidad Johns Hopkins, pág. 61 (trad. cast.: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987).

23. Lemaire, A. (1977), *Lacan*, Londres, Routledge, Kegan Paul; y Mueller, J.P. y Richardson, W. J., (1982), *Lacan and Language*, Nueva York, International Universities Press, pág. 6.

24. McCabe, C., «Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure», *Screen* 17 (otoño de 1976), págs. 7-27.

25. Stephen Heath (1981), *Questions of Cinema*. Bloomington: University of Indiana Press, pág. 243.

26. Davis, *Response to Innovation*; Spatz, Jonas (1969), *Hollywood in Fiction: Some Versions of the American Myth*, Bruselas, Mouton; y Larry Ceplair y Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood*. Nueva York: Anchor Press, 1980.

27. La relación de Hollywood con el CPI se analiza en una biografía escrita por su presidente, George Creel, *How We Advertised America*, Nueva York, Harper and Row, 1920.

28. *Mutual Film Corporation v. Ohio.* Citado en Richard Randall (1968), *Censorship of the Movies*, Madison, University of Wisconsin Press, pág. 19.

29. Cripps, *Slow Fade to Black*, págs. 360-388.

30. Dyer, R. (1979), *Stars*, Londres, British Film Institute.

31. Morin, E. (1960), *Les Stars*, Nueva York, Grove Press (trad cast.: *Las stars*, Barcelona, Dopesa).

32. Dyer, *Stars*, pág. 3.

33. Quirk, L. J. (1984), *The Films of Joan Crawford*, Nueva York, Citadel Press, pág. 79.

34. Citado en Stine, W. (1974), *Mother Goddam*, Nueva York, Hawthorne Books, pág. 79.

35. Contrato entre Warner Bros., Inc. y Olivia de Havilland, 14 de abril de 1936, colección de la Warner Bros. (Universidad del Sur de California). De Havilland se las arregló para retirar este párrafo de su contrato y de este modo se reservó el derecho a quedarse con su propio nombre.

36. El artículo de *Movie Weekly* aparece reproducido en Carr, L. (1978), *Four Fabulous Faces*, Nueva York, Penguin, págs. 224-225. Véase también Thomas, B. (1979), *Joan Crawford*, Nueva York, Bantam Books, págs. 28-43.

37. Citado en Carr, *Four Fabulous Faces*, pág. 218.

38. Ibíd., pág. 232.

39. *Photoplay* (septiembre de 1928), pág. 34. Las otras dos entregas aparecieron en los números de octubre (págs. 68-69, 114) y noviembre (págs. 42-43, 133).

40. Albert, K. «Why They Said Joan Was "High Hat"», *Photoplay* (agosto de 1931), págs. 64-65, 112.

41. Zeitlin, I., «Why Joan Crawford Remains Great», *Photoplay* (octubre de 1936), págs. 44-45, 96-97. Véase también, Manners, D., «Second Marriage and Joan Crawford Tone», *Photoplay* (mayo de 1936), págs. 24-25, 122.

42. «The New Ambitions of Joan Crawford», *Photoplay* (febrero de 1935), págs. 76-77, 101. Véase también, «Fan Experiences with the Stars», *Photoplay* (diciembre de 1936), pág. 16; y Frazier Hunt, «I Meet Miss Crawford», Photoplay (octubre de 1934), págs. 36-37, 114.

43. Rogers St. Johns, A., «Adela Rogers St. Johns Presents Joan Crawford Starring in "The Dramatic Rise of a Self-Made Star"», *Photoplay* (octubre de 1937), págs. 26-27, 69-70; (noviembre de 1937), págs. 64-65, 75-76; (diciembre de 1937); 70-71, 91. Manners, D., «The Girl Without a Past», *Photoplay* (octubre de 1935), págs. 32-33, 56.

44. Yeck, J. L., «The Woman's Film at Warner Bros., 1935-1950», tesis doctoral, Universidad de California del Sur, 1982, pág. 48.

45. Bassinger, J., «When Women Wept», *American Film* 2 (septiembre de 1977), págs. 52-57.

46. Yeck, «The Woman's Film», pág. 71.

47. Ibíd., pág. 47.

48. Quirk, *Films of Joan Crawford*, págs. 100, 113.

49. Thomas, *King Cohn*, págs. 135-138.

50. Parsons, L., «You're Welcome, Joan», *Photoplay* (junio de 1946), págs. 34-35, 128.

Tercera parte

La historia del cine en la práctica

8. Redacción de la historia del cine

Una de las premisas de este libro es que, como lector de historia del cine, cuanto más entiende uno acerca de los procesos de investigación y redacción de la historia del cine (y de la historia en general), más agradable puede ser su estudio de la historia cinematográfica. No hay mejor modo de evaluar los problemas y oportunidades que presenta la investigación histórica del cine que ponerse en el lugar de un escritor de historia del cine, que convertirse (aunque sólo sea por un instante) en un historiador cinematográfico. Evidentemente, algunas tareas de la investigación histórica requieren acceso a películas poco comunes, registros financieros y documentación de producción. Sin embargo, éste no es el caso de la historia del cine local en los Estados Unidos. Los historiadores de prácticamente cualquier área pueden preguntar (con unas expectativas razonables de responder): ¿cómo funcionaba el cine en una comunidad determinada?, ¿a quién pertenecía la sala de cine local?, ¿qué tecnología utilizaba?, ¿qué películas se proyectaron?, ¿se aplicó la censura en alguna ocasión?

Además de servir para convertirse en un lector de historias cinematográficas más perspicaz, llevar a cabo una investigación histórica del cine en un nivel local presenta otras ventajas. Es una fuente extensa y hasta el momento prácticamente sin explotar de investigación histórica. En vez de limitarse a examinar las interpretaciones ajenas, el investigador local tiene

la oportunidad de encontrar y utilizar una gran variedad de materiales primarios. Dado que se ha puesto tan poco empeño en documentar la cinematografía americana en el nivel local, es posible hacer una contribución al estado de su conocimiento histórico. La acumulación de historias locales debería ayudarnos a reformar nuestra opinión sobre cuestiones vitales de la historia social y económica. Asimismo, como importante beneficio adicional, las historias del cine local no sólo obtienen información acerca de la historia del cine sino que también pueden facilitar una comprensión más general de una ciudad o pueblo en concreto: dónde y cómo vivían los diferentes grupos de gente, cómo y por qué se desarrollaron las ciudades como lo hicieron en el siglo XX, y a qué tipos de actividades culturales y de esparcimiento tenían acceso los ciudadanos en un punto concreto de la historia de la ciudad.

De los cuatro caminos principales de la investigación histórica del cine —estética, social, económica y tecnológica— el investigador sin experiencia puede seguir al menos tres* en un nivel local. Por ejemplo:

> ¿Cómo hacían dinero los exhibidores cinematográficos? ¿Proyectando qué películas? ¿A qué precios? ¿Cuándo? *(económica)*
>
> ¿Qué tecnología se utilizaba para la proyección de películas? ¿Cómo se introdujo el cambio tecnológico en una comunidad? ¿Cuál fue la respuesta local al cambio tecnológico? *(tecnológica)*
>
> ¿Dónde estaban emplazadas las salas de cine en una comunidad? ¿Quién iba al cine? ¿Cómo varían los patrones de asistencia al cine en una comunidad y/o cambian con el tiempo? *(social)*

Estas preguntas pueden parecer muy elementales pero, como descubrirán rápidamente la mayoría de los investigadores locales, nunca se han planteado con respecto a una localidad concreta.

El resto de este capítulo está compuesto por tres proyectos de investigación histórica en el nivel local que se presentan no como caminos a seguir sino a modo de incursiones preliminares en el territorio todavía virgen de la historia del cine local en los Estados Unidos. Proponen algunas de las preguntas de investigación que pueden plantearse, los datos locales accesibles y los modos de interpretar estos datos.

* La historia estética del cine se ha omitido de esta lista no porque sea irrelevante a nivel local, sino porque generalmente implica el uso de datos —copias de viejas películas— que son mucho más difíciles de conseguir. Asimismo, mientras que históricamente la asistencia al cine en los Estados Unidos admite variaciones considerables entre comunidades, la producción de películas de entretenimiento en Norteamérica, al menos desde 1915, ha sido un fenómeno más nacional que local. Los elevados gastos que implica la producción de películas han impedido en la mayoría de los casos la elaboración de películas a nivel local para un público de la localidad. Se podría estudiar la producción de noticiarios a nivel local así como los cineclubes y las películas experimentales. [N. del A.]

Primer proyecto
Historia del cambio tecnológico: el cine sonoro llega a Milwaukee

La mayoría de los historiadores del cambio tecnológico en el cine hacen hincapié en los orígenes del cambio. Lo que se pregunta con mucha menos frecuencia es: ¿cómo tiene lugar la difusión del cambio tecnológico en un nivel local? Quizá el cambio tecnológico más drástico en la historia del cine norteamericano (o, si a eso vamos, mundial) haya sido la llegada de las películas con sonido sincronizado —las películas sonoras— a finales de los años veinte. El impacto de la llegada del cine sonoro sobre la producción cinematográfica en Hollywood se ha convertido en material de leyenda histórica sobre el cine: carreras de actores destrozadas y creadas «de la noche a la mañana», directores de teatro importados de Nueva York por vagones, fortunas de estudios ganadas y perdidas. El análisis del aspecto económico de la conversión de Hollywood al sonido en el capítulo 5 da una versión más realista que la mayoría de las historias tradicionales. No obstante aún hay que plantear la pregunta de qué pasaba con las películas sonoras una vez dejaban Hollywood y entraban en las salas de cine locales a lo largo y ancho del país.

Muchos historiadores del cine norteamericano se han ocupado de este cambio tecnológico en el nivel local haciendo referencia a un solo acontecimiento: el día (se han dado las fechas del 5, 6 y 24 de octubre) en que la voz de Al Jolson brotó de la pantalla en el Warner Theatre de Broadway, en la ciudad de Nueva York, en *El cantor de jazz*. El éxito inmediato de esta película en aquel día determinado «marcó el fin de una era», dice Arthur Knight en *The Liveliest Art*.[1] «El éxito de *El cantor de jazz*», dice Gerald Mast, «desgarró la industria cinematográfica de 1927 a una velocidad increíble».[2] Este acontecimiento se ha asociado hasta tal punto con la primera exposición del público norteamericano al sonido que el U. S. Postal Department emitió un sello conmemorativo de su quincuagésimo aniversario en octubre de 1977.

Pero, ¿qué ocurrió fuera de la ciudad de Nueva York —en, pongamos por caso— Milwaukee, en Wisconsin? ¿Cómo y cuándo llegó el sonido a esta ciudad del medio oeste? En este proyecto sólo se utilizará una fuente de datos local: las noticias de actividades cinematográficas que aparecieron en el periódico local, *The Milwaukee Journal*. Esta limitación autoimpuesta demuestra lo mucho que un investigador puede averiguar a partir incluso de los materiales más accesibles. A partir de esta única fuente el historiador puede llegar a la conclusión de que la llegada del sonido a Milwaukee fue un proceso más complejo y gradual de lo que implica el «éxito inmediato» de *El cantor de jazz*.

El sonido no llegó a Milwaukee por medio de *El cantor de jazz* ni en

octubre de 1927. El público de Milwaukee oyó voces emanando de una pantalla por vez primera el 3 de septiembre de 1927, cuando el veterano artista de Milwaukee L. K. Brin reabrió el Garden Theatre con un programa de varios cortometrajes sonoros Vitaphone y un largometraje, *Los amores de Manon* (When a Man Loves, 1927), con una banda sonora musical grabada. En el primer filme sonoro presentado aquel día, el presidente de la Motion Picture Producers and Distributors Association, Will Hays, apareció con una pose bastante rígida ante la cámara y felicitó a Warner Bros., productores de los cortometrajes, y a Western Electric, proveedores del equipo especial. El espectáculo propiamente dicho empezó con los populares cómicos de vodevil Van y Schenck en versiones filmadas de sus números más conocidos, seguidos por la soprano Mary Lewis y el tenor Giovanni Martinelli. El programa concluyó con el largometraje. Brin confiaba en que la novedad de las películas sonoras le permitiera abrirse un hueco en el monopolio de exhibición local que tenía la cadena Saxe Bros. Puesto que los cortometrajes ocupaban el lugar del espectáculo en directo y las grabaciones aportaban el acompañamiento del largometraje, Brin eliminó la necesidad de tener una orquesta en la sala con, podemos suponer, un considerable ahorro.[3]

Los reseñantes anónimos del *Journal* elogiaban todo el concepto. Al día siguiente escribieron que el público había vitoreado después de las primeras palabras de Hays y había permanecido al borde de sus asientos durante toda la velada. El mayor éxito del espectáculo fue Martinelli, con su voz grabada fluyendo cristalina por la sala. «A Milwaukee le gustó el Vitaphone», finalizaba el reseñante del *Journal*. «Da la impresión de que el Vitaphone resulta óptimo en el medio de la canción dramática [el aria de Martinelli].» La publicidad de Brin hizo hincapié en el precio del espectáculo para los frugales habitantes de Milwaukee: los neoyorquinos pagaron 2,20 dólares por las películas sonoras, mientras que el Garden sólo cobró 50 centavos a los adultos y 25 a los niños.[4]

Durante el otoño de 1927 el Garden presentó cortometrajes sonoros y largometrajes mudos con acompañamiento musical grabado. Los cortometrajes eran una atracción importante. Aparecían en ellos los intérpretes más famosos del momento: Fred Waring y sus Pennsylvanians, George Jessel, Mischa Elman, John Charles Thomas, Willie and Eugene Howard e incluso Al Jolson. Los anuncios del Garden proclamaban «Vitaphone es mejor que ver a las estrellas en directo». Lo cierto es que era más barato, la mitad del precio de admisión a una sesión de tarde en el teatro de vodevil Milwaukee's Palace.[5]

El 31 de diciembre de 1927, los habitantes de Milwaukee tuvieron por fin la oportunidad de ver *El cantor de jazz*, casi tres meses después de su «histórico» estreno en Nueva York. Brin aumentó los precios a 50 centavos

para los niños y 75 para adultos. A pesar de esto y de un enero de Milwaukee típicamente gélido, *El cantor de jazz* fue todo un éxito: el Garden la tuvo en cartel el tiempo récord de cuatro semanas. La crítico teatral del *Journal*, Nancy Lee, elogió el Vitaphone como una «maravilla» de la pantalla. Con él, dijo, los grandes dramas podían finalmente surgir de una pantalla de cine.[6]

Pero después, nada. ¿No pudo el Garden conseguir otras películas sonoras de Warner y por eso volvió a las películas mudas y a los números «Vitaphone» de vodevil? Si en realidad hubo una «revolución» con la llegada del sonido, Milwaukee tardó una buena temporada en sentir sus efectos. No fue hasta marzo de 1928, cinco meses después del estreno de Nueva York de *El cantor de jazz*, cuando los habitantes de Milwaukee vieron *Solomon's Children*, «la primera película de dos bobinas sincronizada por completo». Más tarde aquel mismo mes, el Garden añadió noticiarios Movietone con sonido. No obstante, el primer noticiario sonoro presentado en el Garden difícilmente podía ser considerado como «noticias»: incluía discursos de Charles Lindbergh y el presidente Calvin Coolidge, grabados en junio de 1927.[7]

A finales de abril *El cantor de jazz* volvió al Garden durante dos semanas. Al final de esta gira (el 6 de mayo) Fox Theatres, propietarios de la mayor cadena de la ciudad, anunciaron una política de «películas totalmente sonoras» en cinco de sus palacios cinematográficos de barrio más importantes (2.000 localidades como mínimo). Fox experimentaría con el sonido en estas salas de reestreno y después, si tenía éxito, iría al centro de la ciudad. Obreros trabajaron desde media noche hasta las nueve de la mañana durante una semana para instalar los equipos necesarios, y un domingo, el 13 de mayo de 1928, el sonido llegó a los barrios periféricos de Milwaukee. Para la sesión especial del día de la madre el Oriental, Garfield, Tower, Modjeska y Uptown ofrecieron facsímiles de los espectáculos más caros del Garden: cortometrajes sonoros con una película muda (con acompañamiento musical mecánico). Ahora Milwaukee tenía seis de los trescientos teatros cableados para la proyección de películas sonoras de los Estados Unidos.[8]

La conversión total al sonido no tuvo lugar en Milwaukee hasta el otoño de 1928, todo un año después del estreno en Nueva York de *El cantor de jazz*. El Garden, con sus contactos con Warner Bros., abrió el camino. El 20 de julio de 1928, presentó *Lights of New York*, el primer largometraje «completamente hablado», que estuvo en cartel durante tres semanas. En agosto el Garden se convirtió en la primera sala de Milwaukee en pasarse a las películas sonoras por completo.[9] En septiembre la cadena Fox, satisfecha con los resultados de su política sonora en las salas de barrio, sonorizó sus salas del centro.

Como se puede ver a partir de este análisis, no hay una «fecha» que

señale la llegada del sonido a Milwaukee. No obstante, si nos viéramos obligados a escoger una, sería el 22 de septiembre de 1928 y no el 6 de octubre de 1927. Esta fecha señala la adopción de una política completamente sonora en la sala Wisconsin de Fox, la más grande de Milwaukee. Si nos viéramos obligados a escoger una película que representase la aceptación del sonido en Milwaukee, sería *El loco cantor* (The Singin' Fool, 1928), que estuvo en cartel durante seis semanas en el Garden durante el otoño de 1928. L. K. Brin aseguraba que más de 400.000 ciudadanos pasaron por taquilla durante su proyección.

Sin embargo, la conversión más bien rápida de las salas de barrio durante el otoño de 1928 y el éxito de los largometrajes «hablados o cantados por completo» proyectados en las mismas, no supuso la desaparición del cine mudo en Milwaukee. Aproximadamente un 25 % de las salas periféricas más pequeñas de Milwaukee siguieron proyectando películas mudas hasta bien entrados los años treinta.[13]

Este breve ejercicio, basado en la información de una sola fuente, hace hincapié en la dinámica del cambio tecnológico a nivel local. También nos debería alertar contra las generalizaciones —por muy habituales que sean— acerca de la exhibición cinematográfica. Como volveremos a ver en otro proyecto, la ciudad de Nueva York *no* es todo Estados Unidos. En Milwaukee, parece ser que los cortometrajes favorecieron el cambio al sonido. *El cantor de jazz* fue popular, pero la mayoría de los habitantes de Milwaukee vieron y oyeron cortometrajes de vodevil meses antes de tener acceso a largometrajes sonoros. Si revolución significa un cambio rápido, drástico y completo, entonces debemos ampliar este término considerablemente para aplicarlo a la llegada del sonido a Milwaukee. En el transcurso de un año una sala, después cinco más, introdujeron a los espectadores de Milwaukee a las películas sonoras. Hicieron falta más de tres años después de que se oyera por vez primera la voz de Will Hays en una sala de Milwaukee para que se completara el proceso de conversión al sonido.

Segundo proyecto
La economía de la exhibición norteamericana en el nivel local: las cadenas de salas

Como ocurre con la historia tecnológica del cine, la mayoría de las investigaciones de la industria cinematográfica norteamericana se han basado en Hollywood y en los aspectos económicos de la producción cinematográfica. Mientras que aún hay mucho que añadir a nuestra comprensión de los entresijos de los estudios hollywoodienses, sabemos que la industria cinematográfica en los Estados Unidos se ha caracterizado durante mucho tiempo por un alto grado de concentración económica. Es decir, unas pocas

firmas —para 1930 los cinco estudios «grandes» y los tres «pequeños»— controlaban el mercado del cine de entretenimiento. El poder de este oligopolio tiene su origen en la exhibición; en 1948 la Corte Suprema dictaminó que estos estudios mantenían su poder como monopolio por medio de su control de las salas más importantes en las mayores ciudades. Hollywood desarrolló su control sobre la exhibición de forma gradual entre 1920 y 1930. Dicho control estaba basado principalmente en la adquisición de cadenas o circuitos de salas locales o regionales. Es curioso, por tanto, que el avance de Hollywood hacia la integración vertical (control sobre la producción, distribución y exhibición) se viera facilitado por los esfuerzos de los empresarios locales para lograr la integración horizontal (la construcción de salas individuales en cadenas). A pesar del hecho de que la creación de circuitos era un fenómeno en la mayoría de las localidades, sabemos muy poco acerca de cómo se desarrollaron y prosperaron las cadenas de salas.

Utilizando documentos accesibles para el público (historias urbanas, informes del gobierno, publicaciones del ramo, artículos de periódicos y entrevistas) este proyecto de investigación local examinó la ascensión de la cadena regional de salas de cine más importante de todo Estados Unidos durante los años veinte: Balaban and Katz (a partir de aquí B & K) de Chicago.

Entre 1926 y 1946 Balaban and Katz ejercieron un control absoluto sobre las salas de estreno y segunda y tercera giras en Chicago, y establecieron lo que llegó a conocerse como el «Sistema Chicago de estrenos cinematográficos». Bajo este sistema B & K —con sólo una cuarta parte de todas las localidades en Chicago— generaron una media del 65 % de todos los alquileres de películas en esa ciudad. Puesto que durante este período los beneficios de Chicago constituían cerca del 10 % de los beneficios brutos de cualquier película, es razonable suponer que entre el 3 y el 5 % de los beneficios de cualquier película en los Estados Unidos pasaba por las cuentas de Balaban and Katz. Además, B & K lograron su vasto poder en sólo seis años, entre 1919 y 1925. En 1919 B & K eran propietarios únicamente de seis salas, sólo una de las cuales podía ser considerada como de estreno. Sin embargo para finales de 1925 B & K tenían un completo poder sobre el mercado de Chicago y se fusionaron con Famous-Players Lasky para formar Publix Theatres.[11] ¿Cómo consiguieron B & K, en el corto espacio de seis años, pasar de ser una de las muchas cadenas de Chicago a convertirse en una de las corporaciones dominantes de la zona?

La respuesta más sencilla a esta pregunta es que B & K pusieron en práctica una estrategia que generaba inmensos beneficios mientras que mantenía los costes a un nivel adecuado. Específicamente, puesto que en sus primeros años los por entonces humildes B & K no podían conseguir los estrenos más populares, se vieron obligados a elaborar una estrategia que hiciera hin-

Exterior del Central Park Theatre de Balaban & Katz en Chicago: desde el exterior, las salas de B & K parecían espectaculares residencias aristocráticas.
Theatre Historical Society.

capié en los aspectos *no fílmicos*. Este plan tan exitoso estaba compuesto de cinco partes.

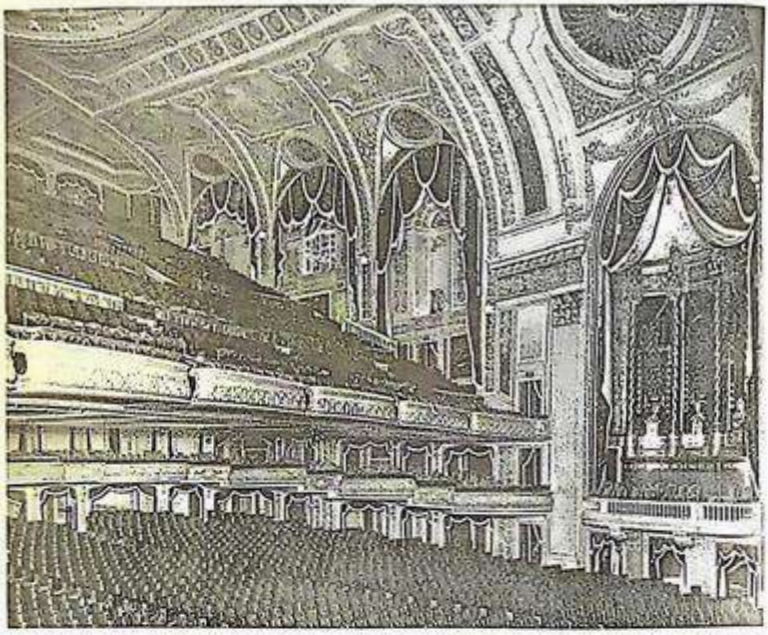
En primer lugar, B & K observaron los importantes cambios socioeconómicos que estaban teniendo lugar en Chicago (y en otras ciudades norteamericanas). La construcción de transportes públicos a gran escala a finales del siglo XIX y principios del XX permitió a los miembros de las clases media y media-alta huir a los «barrios hasta los que se podía llegar en tranvía». Por tanto, B & K no construyeron su primer teatro importante, el Central Park, en el centro, sino en el lado oeste de Chicago (un barrio periférico muy poblado que se creó a causa de la expasión del sistema de ferrocarril elevado en 1902). La prosperidad del Central Park hizo que B & K construyeran una segunda sala, la Riviera (1918), en Uptown (un barrio de la zona norte). Con el control de los palacios cinematográficos que podían nutrirse de las zonas norte y oeste de Chicago, la dirección de B & K se desplazó hacia los barrios de la zona sur y el distrito financiero del centro. B & K construyeron su primera sala en el centro, el Chicago Theatre, en el Loop. Una vez esta matriz de cuatro salas hubo entrado en funcionamiento, B & K

podían atraer al público de cualquier parte de Chicago. Utilizando los sistemas de ferrocarril elevado o tranvía, cualquier cliente potencial podía llegar a una sala de B & K en menos de treinta minutos. Y, con la adquisición de más salas, el tiempo de trayecto se redujo a quince minutos. Para 1925, B & K habían monopolizado los beneficios de exhibición en Chicago, no por medio de la adquisición de todas las salas, sino porque controlaban los grandes locales cinematográficos en el centro de la ciudad y en lugares estratégicos de la misma.[12]

B & K iniciaban el espectáculo mucho antes que el programa de entretenimiento propiamente dicho: el edificio en sí funcionaba como una parte significativa de la experiencia de «ir al cine». Desde el exterior, las salas de B & K parecían residencias aristocráticas, palacios no tan apropiados para un rey del siglo XVII como para un magnate financiero del siglo XX. Carteles luminosos de tres pisos identificaban la sala, pregonaban sus espectáculos en varios colores y servían como anuncios gigantescos. En contraste con los espectaculares aunque en cierto modo vulgares despliegues eléctricos, las fachadas flemáticas y las vidrieras hacían que las salas de B & K guardaran un cierto parecido con las instituciones más conservadoras y respetables de la comunidad, las iglesias y los bancos.

En el interior, amplios vestíbulos acomodaban a una multitud lo bastante grande como para llenar la sala. Candelabros, cuadros y lujosos tapices decoraban las antesalas donde pianistas entretenían a la gente mientras esperaba. Ningún cliente de B & K tenía que esperar fuera de la sala expuesto al mal tiempo. Numerosos acomodadores estaban al servicio de los asistentes y una intrincada trama de pasajes les permitía entrar y salir con una comodidad y rapidez relativas. B & K tampoco ignoraban los servicios auxiliares de las salas. Los cuartos de baño eran espaciosos y estaban limpios y decorados con cuadros y esculturas. B & K se ocupaban incluso del cuidado de los niños; en cada sala una asistenta titulada y una enfermera cuidaban de un pequeño jardín de infancia.[13]

La tercera parte de la fórmula B & K hizo que sus salas fueran diferentes a los demás edificios públicos de los años veinte: el aire acondicionado. La refrigeración de las salas en verano había sido un problema durante décadas; la mayoría de las salas sencillamente cerraban sus puertas entre junio y septiembre. En 1911, gracias curiosamente a la necesidad de refrigerar carne de vaca en los corrales de ganado de Chicago, se había ya desarrollado la tecnología necesaria para refrigerar con seguridad amplios espacios. En 1917 el Central Park de B & K se convirtió en la primera sala de cine del país con aire acondicionado, y para 1925 las publicaciones del ramo citaban a menudo el aire acondicionado como una de las razones para los enormes beneficios de B & K durante el verano. En los anuncios estivales de las salas B & K el nombre de la sala aparecía rodeado de carámbanos,



Interior del teatro Tívoli, de Balaban & Kat'z, en Chicago. En un lujosísimo entorno, los clientes de B & K podían disfrutar de una gran cantidad de servicios auxiliares, junto con el habitual programa.
Theatre Historical Society.

lo que ayudaba a que las recaudaciones de verano tendieran a ser superiores a las de los meses de invierno.[14]

El cuarto aspecto de la estrategia B & K era la cantidad del servicio personal. Cada sala tenía más de cien empleados, un tercio de los cuales eran acomodadores y porteros. B & K reclutaban universitarios como acomodadores y los vestían con uniformes rojos, guantes blancos y charreteras amarillas. Se esperaba de los acomodadores que fueran un modelo de amabilidad. Se dirigían a los clientes llamándoles caballeros, damas y niños y cada petición a un espectador acababa con un «muchas gracias». Al margen de lo atento que fuera el servicio o lo agradecidos que estuvieran los clientes, a los acomodadores no les estaba permitido aceptar propinas.[15]

Por último, el espectáculo que ofrecía una sala de B & K no se limitaba a la película. Todos los filmes iban acompañados de una gran orquesta y los números en directo ocupaban al menos la mitad de las dos horas que duraba cada programa. Contratando números de vodevil de primer orden en sus salas, B & K podían asegurar una oferta constantemente atractiva para sus clientes. Especialmente en los primeros tiempos de B & K, el po-

der de convocatoria del espectáculo en directo se utilizaba para contrarrestar la habitual incapacidad de la compañía para conseguir las películas más populares de los distribuidores. Con el tiempo, B & K se hicieron más famosos por sus números en directo, orquestas y organistas que por cualquiera de las películas que proyectaban. En sus números en directo aparecían los mayores talentos del mundo del espectáculo, minuciosos vestuarios y decorados y complejos efectos de luces multicolores. Estos espectáculos resultaban caros, pero B & K mantuvieron al mínimo el coste de cada sala haciendo giras y dividiendo los gastos entre sus salas.[16]

En noviembre de 1925 B & K se fusionaron con Famous Players (más tarde Paramount) y Sam Katz trasladó su equipo directivo a Nueva York para instituir el sistema Balaban and Katz en la recién formada cadena Paramount-Publix que rápidamente se convirtió en la cadena más importante del país. En el caso de Balaban & Katz encontramos un ejemplo de cómo una empresa en una ciudad (que no era Nueva York ni Hollywood) alteró de forma significativa la historia de la industria cinematográfica norteamericana. El reconocimiento de este hecho vino como resultado de plantear una sencilla pregunta: ¿de qué modo se convirtieron Balaban and Katz en el circuito de salas más importante de Chicago?

Esta tentativa de presentar la estrategia económica de B & K con la mayor brevedad posible ha ignorado la tortuosa ruta seguida en la recopilación de datos para este proyecto. Empezó con varias ediciones de las guías de calles y teléfonos de la ciudad de Chicago de las que se pudieron extraer los nombres y direcciones de las salas Balaban and Katz. Puesto que Chicago ha sido una de las ciudades más estudiadas del mundo, resultó relativamente fácil averiguar los contextos geográfico y socioeconómico del emplazamiento del teatro. Esto condujo a la toma de conciencia de lo importante que resulta la situación para cualquier negocio. Varios libros sobre diseño de palacios cinematográficos en los años veinte pusieron de manifiesto la importancia de los arquitectos contratados por B & K, W. W. y George Rapp. Excavando en la Chicago Historical Society se pudo desenterrar un manual preparado por B & K para los directores de sus salas. El material encontrado en este manual propició un viaje a la librería de ingeniería de una universidad para investigar acerca del desarrollo del aire acondicionado para salas de cine. Las publicaciones generales y del ramo ofrecieron información sobre la asistencia al cine en Chicago y sobre las operaciones de B & K: el *Chicago Tribune*, *Variety*, *Motion Picture News* y *Moving Picture World*. Todos ellos están en microfilme. Entrevistas con antiguos ejecutivos de B & K aportaron información que ayudó a desvelar incógnitas a las que las fuentes impresas no hacían referencia.

Balaban & Katz son en cierto modo un ejemplo privilegiado de historia económica del cine en el nivel local. Se convirtieron en la cadena regional

más importante (aunque en modo alguno la mayor) y lo hicieron en una ciudad con una sólida conciencia de sus propios pasado y desarrollo. Según otros estudios preliminares, no obstante, parece ser que la creación de circuitos locales era un fenómeno muy extendido y empezó en otras ciudades antes que en Chicago. En resumen, aún queda mucha historia económica local por investigar —que siempre empieza con alguien en algún lugar preguntando, «¿quién ha sido el propietario de los cines de mi ciudad?».

Tercer proyecto
Historia social en el nivel local: patrones de asistencia al cine en su primera época en dos ciudades

Desde su debut norteamericano en los teatros de vodevil en 1896, el cine ha sido el lugar físico de una experiencia social. En dos décadas el cine se había convertido en la principal forma de entretenimiento para millones de estadounidenses. ¿Quién constituía el público que asistía al cine en diferentes momentos históricos? ¿Dónde estaban las salas a las que asistía? ¿Cómo eran estas salas? Sabemos muy poco acerca del público cinematográfico o de la asistencia al cine como fenómeno social a nivel nacional, excepto en el sentido demográfico más general. En el nivel local sabemos menos incluso.

Este proyecto de historia social del cine plantea dos preguntas relacionadas: ¿quién iba al cine y dónde estaban situadas las salas? El periodo que hemos escogido es el que va de 1905 a 1915 —la llamada era del *nickleodeon*— y las ciudades son Nueva York y Durham, en Carolina del Norte.

A pesar de la escasez de investigaciones primarias sobre la exhibición en su primera etapa, las historias del cine norteamericano hacen retratos muy similares de la asistencia al cine antes de 1915. Después de su uso en teatros de vodevil durante cerca de una década, se nos cuenta, las películas se convirtieron en una forma de entretenimiento autónoma con el establecimiento de miles de salas de *nickleodeon* que se multiplicaron en los distritos más pobres de las ciudades norteamericanas a partir de 1905. Los *nickleodeons* eran poco más que escaparates reconvertidos en los que, por cinco centavos, uno se apiñaba en una habitación donde había algunos cientos de sillas y veía un breve programa de cortometrajes proyectados sobre una sábana. Podemos resumir la descripción de la época del *nickleodeon* de la mayoría de las historias del siguiente modo:

1. La prosperidad del *nickleodeon* empezó en torno a 1905 y duró una década, hasta la aparición de los grandes locales cinematográficos en 1915.
2. Los *nickleodeons* estaban situados en barrios de clase obrera en los centros urbanos más importantes y eran frecuentados por gente pobre, en especial inmigrantes recién llegados.

3. Puesto que atraían al proletariado, las salas de *nickleodeon* eran, en el mejor de los casos, espartanas, pero a menudo no pasaban de ser locales reconvertidos, sombríos e insalubres, donde no se podían sentar más de trescientas personas.

Puesto que los datos que sirven para respaldar estas generalizaciones parecen venir de la ciudad de Nueva York, conviene empezar por reconsiderar el fenómeno del *nickleodeon* examinando minuciosamente la situación de exhibición en este lugar entre 1905 y 1915. Las cuestiones más básicas son: ¿dónde estaban situadas las primeras salas de cine de Nueva York y quién iba a las mismas? Como en el caso de Chicago, en las guías de Nueva York aparecen los nombres y las direcciones de todos los establecimientos dedicados a los negocios en la ciudad, incluyendo (a partir, más o menos, de 1906) las salas de cine.[17] Utilizando estas herramientas de referencia para los años que van de 1905 a 1910 y un callejero de la época, es posible situar los *nickleodeons*, y los cambios en su funcionamiento, de año en año. Los *nickleodeons*, parece ser, no estaban distribuidos de un modo regular por todo Manhattan, sino que estaban apiñados en el Lower East Side, en torno a Union Square (calle 14), junto al Bowery, en la Upper East Side, y a lo largo de la calle 125 en Harlem. Este patrón no sufrió variaciones (como tampoco las sufrió el número de *nickleodeons*: 150) entre 1906 y 1912.

El siguiente paso consiste en traducir estos datos en respuestas a las preguntas antes planteadas. Los *nickleodeons*, parece ser, no estaban distribuidos uniformemente por Manhattan; en algunas áreas las salas estaban agrupadas y en otras no había ninguna. Se podía encontrar un número considerable de *nickleodeons* (en torno al 25 %) allí donde indican las investigaciones históricas: en el gueto de inmigrantes judíos densamente poblado en el Lower East Side. No obstante, también había grupos de *nickleodeons* en las áreas de entretenimiento tradicionales (el Bowery y Union Square), a lo largo de las calles de comercios (en especial en la calle 125 en Harlem) y de las rutas de transporte público (Segunda y Tercera avenidas). En términos de clase social, había más *nickleodeons* en o cerca de barrios de clase media que en el gueto del Lower East Side.

Es importante dejar claro dónde *no* estaban situados los *nickleodeons*. Es sorprendente que sólo un puñado estuvieran emplazados en el enclave italiano adyacente al barrio del Lower East Side. Ambas áreas estaban pobladas por los inmigrantes más recientes y en peor situación económica. ¿Por qué esta diferencia? La respuesta parece estar en los diferentes patrones de inmigración para los dos grupos.

Las grandes migraciones de los judíos de Europa del Este a los Estados Unidos en torno al cambio de siglo se realizó en forma de familias que buscaban un refugio permanente de la persecución religiosa y política. La in-

migración italiana correspondiente estaba compuesta en su mayor parte por hombres de entre catorce y cuarenta y cuatro años (en torno al 80 % del total) que llegaron a los Estados Unidos con la intención de ganar dinero para ellos mismos o para sus familias en Italia. El índice de repatriación, es decir, el porcentaje de inmigrantes que volvieron a su país de origen, es muy indicativo. Entre 1907 y 1911, 73 de cada 100 italianos volvían a Italia. Entre los judíos el índice de repatriación era sólo del 7 %. Por tanto, resulta plausible que muchos de los hombres italianos que vivían en las dependencias del bajo Manhattan no se gastaran una parte de sus escasas ganancias en algo tan frívolo como el cine. Por otra parte, la comunidad judía de al lado, con orientación familiar y mentalidad americanas, era un emplazamiento mucho más lucrativo para las salas de cine.[18]

Los directorios financieros y los datos demográficos urbanos nos pueden decir algo acerca de la exhibición cinematográfica en los primeros tiempos; no nos son de utilidad, sin embargo, para obtener otro tipo de información. ¿Qué tamaño tenían los *nickleodeons*? ¿Qué grado de elaboración? ¿Estaban diseñados únicamente para la proyección de películas? Para responder a estas preguntas debemos buscar otras fuentes de información. Notas biográficas, artículos periodísticos de la época y publicaciones del ramo ofrecen descripciones de algunas salas de cine. Los *nickleodeons* no siempre eran los escaparates oscuros, apestosos y con el suelo cubierto de serrín que describe la tradición cinematográfica, sino que muchos eran salas con elaboradas decoraciones y acomodadores uniformados en las que cabían más de mil personas y se presentaban programas de dos horas de películas y vodevil. Estos teatros de vodevil de «baja estofa», como eran llamados, aparecieron en Manhattan ya en 1908 y señalaron un cambio cualitativo importante en la exhibición cinematográfica de los primeros tiempos.[19]

Se puede encontrar documentación sobre la tendencia a la construcción de salas más cómodas y de mayor tamaño en, curiosamente, los mapas de seguros contra incendios. El fuego amenazaba a las ciudades norteamericanas tanto entonces como ahora, lo que hacía que los seguros de hogares y negocios fueran una importante actividad económica. Las compañías aseguradoras necesitaban información acerca de la naturaleza de la estructura en sí, el tipo de edificios adyacentes y su distancia de las fuentes de agua. Para ayudar a los agentes de seguros locales a estipular una cifra para un cliente, la Sanborn Map Company preparó mapas manzana por manzana de las ciudades norteamericanas más importantes. Estos mapas, revisados cada diez años más o menos, indicaban la situación de la estructura, el material del edificio (piedra, madera o ladrillo), su tamaño, características estructurales peculiares (tragaluces o escenarios, por ejemplo) y uso (tienda, fábrica, residencia). A juzgar por estos mapas, resulta evidente que la mayoría de los teatros del Lower East Side eran pequeños locales comerciales.

Otras salas, no obstante, en barrios más prósperos, eran obras de albañilería, tenían imponentes fachadas, grandes escenarios, vestuarios y bambalinas, y acomodaban a más de mil clientes. Parece ser que nuestra idea de la sala «habitual» de *nickleodeon* necesita una revisión.

En suma, en el caso de la isla de Manhattan, hay que revisar las tres generalizaciones antes señaladas:

1. Los *nickleodeons* no estaban situados únicamente en los barrios de clase obrera. Parece ser que estaban agrupados en sectores de clase media, así como en ciertos barrios pobres. Nuestro ejemplo de «Little Italy» recalca claramente esta afirmación. Da la impresión de que la proximidad a las zonas comerciales, los tradicionales distritos de entretenimiento y el transporte público explican el emplazamiento de muchos *nickleodeons*.
2. No todos los *nickleodeons* eran escaparates sombríos. Muchos de ellos eran bastante atractivos, y estaban modelados a imagen de un negocio de vodevil o como parte del mismo.
3. Para 1910 las salas emplazadas en almacenes estaban siendo sustituidas por salas más cómodas y de mayor tamaño. El periodo entre 1910 y 1915 está caracterizado por el «auge del palacio cinematográfico».

A pesar de que las averiguaciones del estudio sobre Manhattan parecen aplicables a otras grandes ciudades norteamericanas, ¿hasta qué punto son representativas de los patrones de asistencia al cine en ciudades más pequeñas? Para un neoyorquino de 1906, las películas habían sido algo habitual en los teatros de vodevil durante una década, pero, ¿cuál era la situación en las ciudades donde había una escasa o nula tradición que precediera al auge del cine? ¿En qué modo afecta la ausencia de enclaves étnicos importantes en el emplazamiento de salas de cine en comunidades más homogéneas? Evidentemente una sola investigación no puede responder satisfactoriamente a estas preguntas. No obstante, un examen del periodo del *nickleodeon* en una pequeña ciudad del sur, Durham, en Carolina del Norte, muestra tanto similitudes como importantes diferencias en cuanto a asistencia al cine.

Nueva York y Durham difieren no sólo en cuanto a tamaño, sino también en lo que respecta a patrón de crecimiento, historia cultural, geografía y constitución racial, factores en los que estriban las diferencias de estas dos ciudades en sus primeras experiencias con el cine. En 1865 Durham era un asentamiento de apenas cien personas; para 1910 su población había pasado de los 26.000 habitantes. Dos son los factores causantes de este importante crecimiento: la expansión del servicio de ferrocarriles y el crecimiento de la industria del tabaco. A principios de siglo Durham era uno de los mayores centros de producción de cigarrillos del mundo. Prácticamente todos los ciudadanos de esta ciudad eran americanos nativos; en 1910

sólo 258 residentes en Durham eran inmigrantes. Cerca de un 35 % de la población en 1910 eran negros. Un distrito de seis manzanas comercial y financiero proveía a toda la ciudad. La mayoría de los residentes blancos de clase media vivían en barrios colindantes llamados *pueblos-fábrica*, de cada uno de los cuales se nutría una fábrica.[20]

La comunidad negra se concentraba al sureste del centro de la ciudad en un distrito llamado «Hayti». Los negros de Durham eran más prósperos que la mayoría de sus homólogos sureños. En otras ciudades los negros no tenían acceso a puestos de trabajo especializados y semiespecializados, pero la rápida expansión de las industria textil y tabaquera en Durham forzó a los propietarios de fábricas blancos a «ofrecer» estos trabajos a obreros negros. En 1904, el Durham Hosiery Mill se convirtió en la primera fábrica del país en la que toda la mano de obra era negra. Para 1909 los negros poseían terrenos en el condado de Durham valorados en más de 500.000 dólares. El escritor y activista negro W. E. B. Dubois señaló con respecto a Durham: «En esta pequeña ciudad hay un grupo de cinco mil personas de color como mínimo cuyo desarrollo social y económico es quizá más sorprendente que el de cualquier grupo similar de esta nación».[21]

Las películas llegaron más tarde a Durham que a Nueva York. La primera proyección de que se tiene constancia en Durham tuvo lugar durante el verano de 1903 en un parque de atracciones. En 1902 la compañía local de tranvías había construido Lakewood Park al final de una línea. (Este tipo de prácticas era común porque fomentaba que la gente utilizase el tranvía.) En Lakewood Park se siguieron llevando a cabo proyecciones más o menos de forma regular a lo largo de toda la década, pero sólo durante el verano. La primera sala cinematográfica estable de Durham no abrió hasta diciembre de 1907. El Electric Theatre se puso en marcha en Main Street con un precio de admisión de 10 centavos para adultos y 5 para niños. Un año más tarde el Edisonia and Dixie abrió en las cercanías. Cuando tuvo lugar la apertura de este último, el *Morning Herald* de Durham informó en una crónica de portada que el público se precipitó para ver esta maravilla del entretenimiento. El cine llegó tarde a Durham, pero tuvo un impacto inmediato.[22]

En Nueva York y Chicago una buena parte de las exhibiciones de películas tuvo lugar en los teatros de vodevil. Las películas se convirtieron en uno de los ocho números de vodevil. Sin embargo, en Durham no había un teatro de vodevil. De hecho, la primera sala permanente de cualquier tipo, la Durham Opera House, no fue construida hasta 1897. En ella se ofrecían obras de teatro de compañías en gira. Un segundo teatro, la Academy of Music, abrió sus puertas en 1904. Éste, como muchos de sus homólogos en otras ciudades pequeñas, presentaba un popurrí de entretenimiento: drama, vodevil, actuaciones de cantantes y conciertos. La ausencia de una tra-

dición de vodevil en Durham tenía sus causas en la falta de buenas conexiones por ferrocarril y en el tamaño reducido de la ciudad a principios de siglo; para los artistas de vodevil de primer orden, que viajaban exclusivamente en tren, Durham habría sido una parada fuera de su itinerario.

Entre 1908 y 1913 Durham tuvo al menos tres y en ocasiones cuatro salas de cine (sin incluir las sesiones de verano en Lakewood). Para 1909 todas las salas de cine de Durham habían añadido números de vodevil a sus programas. Como en ciudades más grandes, la adición del vodevil parece que fue el resultado de una dura pugna entre salas. Era uno de los modos en que el director de un teatro podía diferenciar su sala del resto.

Antes de 1913, todas las salas de cine de Durham (a excepción de Lakewood) estaban situadas a lo largo de cuatro manzanas de Main Street, en el corazón del distrito financiero y comercial de la ciudad. A diferencia de Manhattan, donde algunos teatros estaban situados en barrios obreros, no había salas de cine en los alrededores de Durham. Una de las razones para el establecimiento de salas exclusivamente en el centro era sin duda alguna el continuo tráfico de peatones que pasaba por Main Street. Los anuncios invitaban a la gente que iba de compras a entrar en el cine para relajarse durante un rato. El centro también era el lugar de la ciudad más accesible por medio del transporte público; las líneas norte, sur, este y oeste se intersecionaban en el centro de la ciudad. La concentración de las salas en el centro y su ausencia en los barrios periféricos de clase obrera indican que los directores de salas querían atraer a clientes de clase media. Los anuncios de periódicos señalan en la misma dirección ya que resaltaban la pulcritud, la idoneidad de los programas para mujeres y niños y, en ocasiones, los orígenes literarios o históricos de películas concretas.[23]

En 1913 abrieron las primeras salas orientadas al público negro en la comunidad de Hayti. No hay que dar por sentado que en Durham se establecieran teatros para negros por la única razón de que empresarios emprendedores vieron oportunidades de entrar en el negocio del cine o porque los ciudadanos negros preferían necesariamente las salas de barrio a las del centro. A los negros les estaba prohibida la entrada en la mayoría de las salas del centro, y en las pocas a que tenían acceso se veían obligados a sentarse en la galería superior separados de los clientes blancos. La segregación obligatoria siguió vigente en muchas salas de cine del sur de los Estados Unidos hasta bien entrada la década de los sesenta.

El seguimiento de la historia de la exhibición para negros en Durham o cualquier otra ciudad es difícil en extremo. Las salas para negros aparecían en los directorios de la ciudad pero, al menos en Durham, las salas para negros rara vez recibían publicidad en periódicos con directores blancos. De aquí que sea difícil determinar si las salas para negros diferían en términos de entorno o programación de las salas para blancos. En Durham

se publicaron cada cierto tiempo periódicos para negros, pero no se pudieron localizar copias de los mismos. En muchos casos las historias orales son el único recurso que les queda a los investigadores para documentar este importante aspecto de la historia de la exhibición (y de la cultura) en ámbitos locales.

La historia de los primeros tiempos de exhibición en Durham presenta diferencias con respecto a la de ciudades más grandes.

1. La exhibición de películas con regularidad llegó a Durham mucho más tarde. Los parques de atracciones y los artistas itinerantes (más que el vodevil) ofrecieron a los ciudadanos de Durham las primeras oportunidades de ver películas antes de 1907.
2. El establecimiento de salas en locales comerciales tuvo lugar más o menos al mismo tiempo que en las ciudades más grandes (en torno a 1907), pero en Durham las salas estaban situadas exclusivamente en el distrito financiero del centro, no en las áreas residenciales de clase obrera.
3. La situación, programación y estrategia comercial de las salas indica que los directores de salas de Durham buscaron desde el principio un público de clase media.
4. La entrada a las salas de cine le estaba prohibida a un tercio de la población de Durham por razón de su raza. La exhibición en la comunidad negra empezó ya en 1913.

Tanto si el modelo de Durham sirve para otras ciudades pequeñas y pueblos como si no, aún tiene que investigarse en mayor profundidad. No obstante, los proyectos de Nueva York y Durham revelan una complejidad y variación de los ámbitos locales en la exhibición mayores de lo que indican las historias del cine.

Posibles fuentes de información para la historia local en el caso del cine americano

Este capítulo concluye con una lista de fuentes de datos de fácil acceso que han resultado útiles en las investigaciones de historias del cine en un nivel local. No puede ser un catálogo completo de materiales, ya que la selección de datos pertinentes depende de la cuestión planteada y debe tener como único límite la iniciativa del investigador histórico.

Directorios

Estos volúmenes de referencia pueden ser de dos tipos: urbanos y financieros. Los directorios urbanos suelen incluir diversas listas: un índice alfabético de residentes y propietarios, un inventario calle por calle de residencias y comercios y un listado genérico de comercios. El directorio financiero es más limitado, y habitualmente sólo contiene un listado genérico y alfabético de establecimientos comerciales. Ambos directorios se remontan al siglo XIX y se elaboraban anualmente. Las librerías municipales y las sociedades históricas locales son lugares donde suelen poderse localizar. En los directorios deberían aparecer los nombres y direcciones de las salas de cine de un año determinado. Antes de 1910, es posible que las salas de cine estén incluidas en las secciones de «espectáculos» o «teatros». Estas referencias también incluyen los nombres de propietarios y directores de las salas de cine (y de distribuidores y productores en algunos periodos). A partir de las listas calle por calle de negocios se puede averiguar con facilidad el tipo de comercios que había en las cercanías de las salas en cuestión.

Mapas de seguros contra incendios

Estas referencias datan de 1880 para ciudades hasta de tan sólo 10.000 habitantes. Habitualmente aparecía una nueva edición cada diez años. Utilizando estos mapas (el principal proveedor era la Sanborn Company), se puede determinar el tamaño, la antigüedad y las características arquitectónicas de una sala determinada. También sirven para verificar direcciones y nombres encontrados en directorios menos fiables. Una advertencia: entre una publicación y la siguiente de los mapas Sanborn, la Sanborn Company enviaba a sus suscriptores pegatinas con las que actualizar sus mapas. Una pegatina puede señalar la construcción de un nuevo edificio en 1912, pero haber sido colocada en un mapa de 1907. A menudo las pegatinas indican la fecha, pero si uno se encuentra con mapas que tienen este tipo de añadidos, no puede tener la absoluta certeza de que dichos añadidos representan el mismo año que el mapa en sí. La Sanborn Company ha publicado una lista de las ciudades que cubren sus atlas y de las fechas de publicación de los mismos. Bibliotecas municipales y universitarias y sociedades históricas locales son los sitios más indicados para localizar mapas de seguros contra incendios. (Algunas bibliotecas han obtenido permisos para hacer copias en microfilme de los mapas Sanborn pero, dado que las copias en microfilme no serán en color, resultará difícil leer ciertos códigos de colores en los mapas, como, por ejemplo, los materiales de construcción.) Otros lugares donde se pueden encontrar mapas de seguros contra

incendios son los registros del ayuntamiento, departamentos de construcciones, comisiones de zonificación o departamentos de bomberos.

Historias locales

Al utilizar directorios y mapas de seguros contra incendios es importante familiarizarse con los datos sociales, culturales y económicos del pasado de una comunidad. Las historias locales pueden ser fuentes valiosas de este tipo de información contextual, pero hay que ir con cuidado. La calidad de este tipo de escritos (en libros o artículos de las publicaciones históricas locales) presenta grandes variaciones. Deben leerse con escepticismo. Muy a menudo se trata de autofelicitaciones o están escritos simplemente para ganarse el favor de la cámara de comercio local. A menudo son más útiles los estudios especiales sobre comercio, mercadotecnia o preservación arquitectónica efectuados por comisiones gubernamentales o agencias privadas. Aquí podemos encontrar «instantáneas» de patrones de edificación, índices de migración, distribución de comercios, índices de criminalidad y/o problemas viarios. Todo ellos pueden ser de utilidad para situar la cinematografía dentro de la estructura más amplia de la sociedad.

Periódicos locales en los Estados Unidos

Los periódicos ofrecen una cantidad inmensa de información. Antes de la Gran Depresión muchas comunidades tenían cinco o más periódicos de tirada diaria. Para 1915 muchos de ellos incluían extensos anuncios de los espectáculos cinematográficos locales y cuando abría una nueva sala a menudo aparecía en portada. Los anuncios solían incluir los títulos de las películas proyectadas y cualquier tipo de atracción especial (por ejemplo, un número en directo), los horarios y duración del espectáculo, el nombre del dueño de la empresa e incluso el tipo de clientela que se buscaba. Las bibliotecas municipales o universitarias habitualmente tienen colecciones completas de periódicos locales en microfilme, pero rara vez están indexadas. (Algunas tienen índices muy buenos, el *New York Times* o el *Washington Post*, por ejemplo.) Esta carencia obliga al investigador a empezar por los directorios de la ciudad, mapas de seguros contra incendios y otros tipos de fuentes para descubrir la fecha de apertura de una sala y a partir de la misma buscar posibles artículos periodísticos. Asimismo, muchas bibliotecas municipales estadounidenses tienen un archivo de artículos que es conveniente consultar en primer lugar. El *Newspapers on Microfilm* incluye un inventario de todos los periódicos norteamericanos preservados en microfilme así como su ubicación.

Publicaciones estadounidenses del ramo del cine

Desde 1907 la industria cinematográfica ha mantenido periódicos y publicaciones especializados dirigidos a productores, distribuidores y exhibidores. Esencialmente, hay cinco:

1. *Moving Picture World* (1907-1928)
2. *Variety* (1905-hasta la fecha)
3. *Motion Picture News* (1907-1930)
4. *Motion Picture Herald* (1915-1972) (En 1928 el *Herald* absorbió al *World* y en 1931 al *News*.)
5. *Boxoffice* (1932-hasta la fecha)

Todas ellas contienen, en una época u otra, columnas sobre exhibidores locales, habitualmente divididos por regiones, además de «consejos» acerca del mejor modo de dirigir una sala. Cuando una sala importante abría sus puertas, algunas de estas publicaciones del ramo presentaban artículos sobre el acontecimiento. Sin embargo, no existen índices de estas publicaciones, por lo que hay que tener una idea muy especifica de lo que se busca antes de comenzar la tarea. Todas ellas, excepto *Boxoffice*, están en microfilme.

Archivos públicos norteamericanos

Una de las funciones de los gobiernos locales consiste en regular las actividades comerciales locales. Las nuevas construcciones necesitan permisos; se requieren inspecciones regulares para evaluar los riesgos de incendio; hay que pagar impuestos. Las salas de cine no constituyen una excepción. En algunas ciudades, el gobierno municipal emitía licencias para edificios destinados a espectáculos (incluyendo las salas de cine). Las licencias de expedición y renovación deberían haber quedado archivadas del mismo modo que la adquisición o venta de una propiedad. Lo bueno de los documentos sobre una ciudad es que son asuntos de dominio público y por tanto, al menos en teoría, están al alcance de cualquiera que desee examinarlos. Los problemas radican en, 1) determinar si los documentos que se desean consultar aún existen, 2) hallar dónde están archivados y 3) convencer a un funcionario para que nos preste su ayuda. Aquí estriba una de las ventajas de investigar en una ciudad pequeña, pues es probable que el aparato burocrático sea más pequeño y por tanto menos complejo. La idiosincrasia de los archivos municipales es tal que no hay un método de investigación de archivos de una ciudad con objeto de descubrir información acerca de la ex-

hibición en un nivel local. El investigador tendrá que ir descubriendo el mejor modo por sí mismo. Pero se pueden seguir algunas indicaciones. En el registro de instrumentos públicos, las oficinas de funcionarios de la ciudad o el registro de propiedad deberían tener registros de la venta de propiedades inmobiliarias. En la oficina del fisco de la ciudad deberían tener listados de impuestos sobre propiedades, cuánto se pagó y quién efectuó el desembolso. El departamento de construcciones de la ciudad debería conservar registros de expedición de permisos para la edificación, e incluso copias de los mismos. La oficina del alcalde, las oficinas de los ejecutivos municipales (o del condado) y en ocasiones la biblioteca local son lugares donde puede haber copias de ordenanzas y códigos. Es conveniente buscar impuestos o tasas especiales, licencias, regulaciones contra incendios y juntas de censura.

Entrevistas

Pertrechado con información de las fuentes anteriores (y con numerosas cuestiones sin resolver), el investigador está preparado para abordar a antiguos empleados de salas, funcionarios y ávidos aficionados al cine, cualquiera que pueda recordar experiencias de primera mano en las salas de cine de otras épocas. La mayoría de ellos están encantados de hablar sobre sus vivencias. Una vez más, cuidado: nuestra memoria puede jugarnos malas pasadas. Tendemos a recordar los que nos gusta y a suprimir el resto. Por tanto el investigador debe contrastar y verificar todo lo que descubra, por muy sincero y bienintencionado que sea el entrevistado.

Fotografías

Por último, no hay que pasar por alto el valor de ninguna fotografía de edificios, personas o acontecimientos que uno se proponga estudiar. Se pueden examinar estilos arquitectónicos, tamaño estructural relativo, edificios colindantes e incluso las personas que estaban guardando cola. Una vez más, conviene visitar la biblioteca pública y la sociedad histórica de la localidad. Hay otras dos fuentes que merecen una mención especial. En primer lugar, en cada comunidad hay al menos una persona que tiene, como pasatiempo, un interés especial por las antiguas salas cinematográficas. Hay que preguntar. Por regla general esta persona estará dispuesta a hablar y enseñar un colección única de fotografías. Estos entusiastas tienen su propia publicación, *Marquee*. Muy pocas bibliotecas tienen toda la serie, de modo que es más sencillo escribir a su editor: Robert K. Headley, 6510 41st Avenue, Hyattsville, Maryland 20742. *Marquee* sigue el criterio de tener en cuenta cualquier artículo sobre una sala de cine en los Estados Unidos.

Notas

1. Knight, A. (1979), *The Liveliest Art*, Nueva York, New American Library, pág. 145.

2. Mast, G. (1981), *A Short History of the Movies*, 3ª ed., Indianapolis, Bobbs-Merrill, pág. 185. Véase también Higham, C. (1974), *The Art of the American Film*, Nueva York, Anchor Press, pág. 86; y Kardish, L., *Reel Plastic Magic*, Boston, Little, Brown, pág. 103.

3. *Milwaukee Journal*, 3 de septiembre 1927, págs. 7, 11.

4. *Milwaukee Journal*, 4 de septiembre 1927, II, págs. 10-11.

5. *Milwaukee Journal*, 22 de septiembre 1927, pág. 4; 4 de octubre 1927, pág. 26; y 4 de noviembre 1927, pág. 9.

6. *Milwaukee Journal*, 29 de diciembre de 1927, pág. 10; 13 de enero de 1928, III, pág. 4; y 22 de enero de 1928, III, pág. 4.

7. *Milwaukee Journal*, 5 de febrero de 1928, VII, pág. 7; 1 de marzo de 1928, II, pág. 6; y 22 de marzo de 1928, II, pág. 11.

8. *Milwaukee Journal*, 26 de abril de 1928, III, pág. 8; 6 de mayo de 1928, VII, págs. 5 y 9; y 13 de mayo de 1928, VI, pág. 9.

9. *Milwaukee Journal*, 18 de mayo de 1928, II, pág. 7; 27 de mayo de 1928, VI, pág. 11; 22 de junio de 1928, III, pág. 7; 20 de julio de 1928, II, pág. 10; y 14 de agosto de 1928, II, pág. 10.

10. *Milwaukee Journal*, 21 de septiembre de 1928, III, pág. 5; 28 de septiembre de 1928, III, pág. 7; 12 de octubre de 1928, III, pág. 4; 9 de noviembre de 1928, III, pág. 5; 12 de diciembre de 1928, III, pág. 8; y 3 de abril de 1930, III, pág. 6.

11. Conant, M. (1960), *Antitrust in the Motion Picture Industry*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California, págs. 155-161; y Quigley, M. (comp.) (1932), *Motion Picture Almanac —1931*, Nueva York, Quigley Publications, pág. 300.

12. Hoyt, H. (1933), *One Hundred Years of Land Values in Chicago*, Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago, págs. 225-263; Chicago Plan Commission (1942), *Forty-Four Cities in the City of Chicago*, Chicago Plan Commission, págs. 12-49; Chicago Historical Society, Arthur G. Levy Collection, «Largest Motion Picture Theatres in Chicago and Vicinity», 12 de julio de 1935 (mimeo), s. c.; y Chicago Recreation Commission (1938), *The Chicago Recreation Survey*, volumen II, Chicago, págs. 1-37.

13. Balaban B., y Katz, S. (1926), *The Fundamental Principles of Balaban & Katz Theatre Management*, Chicago, Balaban & Katz, págs. 90-101; *Motion Picture News* (9 de abril de 1921), págs. 2485-2486; y Rapp, G. L., «History of Cinema Theatre Architecture», en Woltersdorf, A. (comp.), *Living Architecture*, Chicago. A. Kroch Publisher, págs. 62-64.

14. Balaban, B., «My Biggest Mistake», *Forbes* 50 (1 de febrero de 1946), págs. 12-16; «Air Conditioning in a Motion Picture House», *Ice and Refrigeration*, LXIX (noviembre de 1925), págs. 251-252; y «Heating, Ventilating and Cooling Plant of the Tivoli Theatre», *Power Plant Engineering* 26 (1 de marzo de 1922), págs. 249-255.

15. Wallerstein, D., entrevista realizada en Slinger, Wisconsin, 28 de agosto de 1977; Balaban y Katz, *Fundamental Principles*, págs. 14-73; y Mayer, A. (1953), *Merely Colossal*, Nueva York, Simon & Schuster, págs. 71-103.

16. *Variety*, numerosas fechas entre 1922 y 1925, reseñas de la columa sobre actuaciones en directo; y Hall, B. M. (1961), *The Best Remaining Seats*, Nueva York, Bramhall House, págs. 187-188.

17. Específicamente, utilizamos *Trow's Business Directory of Greater New York* así como publicaciones de teatro y cine de la época. Para asegurarnos, comparamos la lista de Trow de 1908 con una preparada por el empleado de Edison, Joseph McCoy (Edison Archives, West Orange, Nueva Jersey). La correlación es muy elevada.

18. Kessner, T., (1977), *The Golden Door: Italian and Jewish Immigrant Mobility in New York City*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford; y Mayer, G., *Once Upon a City*. Nueva York, Macmillan, pág. 50.

19. *Variety* y *Moving Picture World*, varios números, 1908-1912.

20. Swan, H., (1925), *The Durham Plan*, Durham, N. C., Durham City Planning Commission; y *Durham County Economic and Social: A Laboratory Study in the U. N. C. Department of Rural Economics and Sociology*, Durham, s. c., 1918, pág. 20.

21. Brinton, H. P., «The Negro in Durham: A Story of Adjustment to Town Life», tesis doctoral, Universidad de Carolina del Norte, 1930, págs. vii-43.

22. *Durham Morning Herald*, 13 de diciembre de 1907; 1 de diciembre de 1908, pág. 1; y 12 de diciembre de 1908.

23. *Durham Morning Herald*, varios números 1908-1913.

9. Reintegración de la historia del cine

En el capítulo 1 se indicaba que el realismo podía constituir un enfoque filosófico de la historia del cine que tomase en cuenta su naturaleza sistémica. Como teoría científica, el realismo presenta los mecanismos generativos como objetos de estudio científico y considera la realidad como un sistema abierto. Mientras que el realismo mantiene que los mecanismos generativos causantes de acontecimientos específicos tienen una existencia independiente de la mente del científico que los estudia, también subraya el papel de la teoría en la aportación de modelos evaluables para explicar el modo en que operan los mecanismos generativos y su interrelación. Como también se señalaba en el capítulo 1, el realismo ha empezado a ser aplicado al estudio histórico recientemente, de modo que cualquier aplicación del mismo a la historia del cine es preliminar, tentativa y, quizá, tosca. No obstante, el realismo ofrece una perspectiva general sobre la historia a partir de la cual se pueden construir métodos históricos más específicamente cinematográficos y, por el principio de no contradicción, evaluarlos.

En el núcleo del enfoque realista de la historia del cine está el reconocimiento de que el cine es un sistema, un fenómeno complejo compuesto por numerosos elementos interactivos. En términos históricos, el concepto de cine como sistema significa que el historiador que quiere comprender el modo en que el cine ha funcionado como manifestación artística, por ejemplo,

a la larga debe investigar la relación histórica entre el cine como arte y el cine como tecnología, institución económica y producto cultural. Esto ocurre porque el primero (el desarrollo histórico del cine como arte) se explica hasta cierto punto por medio de los últimos (la interacción entre estética, economía, tecnología y cultura). En los capítulos del 4 al 7 podría parecer que este precepto histórico se ha violado al tratar las historias estética, económica, tecnológica y social del cine como ramas separadas de la historia del cine. Estas cuatro categorías de la historia del cine se han mantenido en dichos capítulos por dos razones. En primer lugar, una buena parte de la historia del cine norteamericano se ha escrito en estos términos. Además, los diferentes tipos de preguntas históricas sobre el cine requieren diferentes tipos de datos y estrategias. El archivo de correspondencia de un productor aporta evidencias históricas diferentes de la película sobre la que trata dicha correspondencia. No obstante, poner en primer plano la historia tecnológica o estética del cine no es, en modo alguno, afirmar que no tienen relación entre ellas. En otras palabras, al centrarnos en un elemento de un sistema no negamos la existencia o importancia de otros elementos.

Este capítulo aporta el estudio de un caso que reafirma la naturaleza sistémica fundamental del cine como fenómeno histórico. Ver la historia del cine como la historia de un sistema abierto tiene varias consecuencias historiográficas. La «explicación» del acontecimiento social de una película implica especificar las relaciones entre los diversos aspectos del cine (económico, estético, tecnológico, cultural) así como las relaciones entre el cine y otros sistemas (política, economía nacional, otros medios de comunicación de masas, otras manifestaciones artísticas). La asignación de «causas» en un sistema abierto se convierte en una tarea difícil para el historiador cinematográfico porque las relaciones entre los elementos de dicho sistema son mutuamente interactivas, no simplemente lineales. Las líneas de fuerza o influencia entre el cine como negocio y el cine como fenómeno cultural, por ejemplo, van en ambas direcciones. No sólo de una a otra. Aunque el historiador podría preferir lo contrario, la red de relaciones que constituyen los mecanismos generativos de cualquier tipo cambian con el paso del tiempo. El historiador realista no está en modo alguno absuelto de la responsabilidad de asignar causas a los fenómenos históricos. Sin alguna noción de causalidad no habría criterio para la selección e interpretación de datos; cada «hecho» tendría una importancia similar. Antes bien significa que los fenómenos complejos suelen ser resultado de causas complejas. En la historia del cine rara vez se puede afirmar que el fenómeno *B* sea un efecto directo e inevitable de la causa *A*.

El realismo aplicado a la historia del cine puede dar cabida a una serie de métodos más específicos. La teoría económica clásica (como la aplicada al estudio del cambio tecnológico en el capítulo 5) reconoce de forma im-

plícita la naturaleza sistémica del cine. Por otra parte, en *Pictures of Reality* Terry Lovell defiende un realismo marxista. Por tanto, lo que aquí se presenta como enfoque realista a la historia del cine dista de ser revolucionario, como tampoco son novedosos la mayoría de sus supuestos básicos. Se trata meramente de un punto de partida para el estudio histórico del cine, un reconocimiento de la red de relaciones en la que está inmerso cualquier filme o acontecimiento histórico cinematográfico. También es un recordatorio a lectores y escritores de historia cinematográfica de que la responsabilidad del historiador va más allá de ofrecer un catálogo cronológico de un «maldito hecho tras otro». La historia es interpretación.

Estudio de un caso: los orígenes del *cinéma vérité* norteamericano

En el capítulo 1 extrapolábamos un método histórico de cuatro fases de las premisas básicas del realismo: 1) una redescripción del suceso a explicar de modo que se puedan descubrir los posibles mecanismos generativos responsables del mismo, 2) análisis de estos mecanismos, 3) consideración de las interrelaciones entre los mecanismos generativos y 4) evaluación de la fuerza relativa de dichos mecanismos. Aquí aplicaremos este método a un examen de los orígenes de un movimiento estilístico en la realización del documental norteamericano que vino a ser denominado cine directo o *cinéma vérité*. Más adelante definiremos este estilo cinematográfico en mayor profundidad pero, esencialmente, el *cinéma vérité* era y es una tentativa de presentar sucesos incontrolados con la mayor fidelidad posible, utilizando sonido sincronizado, prescindiendo de la narración en *off* y llevando a cabo un montaje que no sea manipulador. En resumen, los filmes *vérité* aspiran a dar al público la sensación de que «están allí» mientras los sucesos se desarrollan delante de la cámara. El acontecimiento histórico específico que vamos a analizar es el primer uso de este estilo en Norteamérica: las películas hechas para televisión a principios de los sesenta por un equipo de producción encabezado por Robert Drew. En su libro *Cinéma Vérité in America* Stephen Mamber señala que estas películas «demostraban las posibilidades del rodaje espontáneo e incontrolado y empezaron a luchar a brazo partido con cuestiones estéticas importantes que surgían de su compromiso. En efecto, Drew Associates definieron el *cinéma vérité* norteamericano, estableciendo un enfoque tan sólido que su influencia sigue dominando».[1]

Redescripción del cinéma vérité

La mayoría de los eruditos han visto el documental como un estilo de realización que puede oponerse a las películas de ficción. Las películas

a la larga debe investigar la relación histórica entre el cine como arte y el cine como tecnología, institución económica y producto cultural. Esto ocurre porque el primero (el desarrollo histórico del cine como arte) se explica hasta cierto punto por medio de los últimos (la interacción entre estética, economía, tecnología y cultura). En los capítulos del 4 al 7 podría parecer que este precepto histórico se ha violado al tratar las historias estética, económica, tecnológica y social del cine como ramas separadas de la historia del cine. Estas cuatro categorías de la historia del cine se han mantenido en dichos capítulos por dos razones. En primer lugar, una buena parte de la historia del cine norteamericano se ha escrito en estos términos. Además, los diferentes tipos de preguntas históricas sobre el cine requieren diferentes tipos de datos y estrategias. El archivo de correspondencia de un productor aporta evidencias históricas diferentes de la película sobre la que trata dicha correspondencia. No obstante, poner en primer plano la historia tecnológica o estética del cine no es, en modo alguno, afirmar que no tienen relación entre ellas. En otras palabras, al centrarnos en un elemento de un sistema no negamos la existencia o importancia de otros elementos.

Este capítulo aporta el estudio de un caso que reafirma la naturaleza sistémica fundamental del cine como fenómeno histórico. Ver la historia del cine como la historia de un sistema abierto tiene varias consecuencias historiográficas. La «explicación» del acontecimiento social de una película implica especificar las relaciones entre los diversos aspectos del cine (económico, estético, tecnológico, cultural) así como las relaciones entre el cine y otros sistemas (política, economía nacional, otros medios de comunicación de masas, otras manifestaciones artísticas). La asignación de «causas» en un sistema abierto se convierte en una tarea difícil para el historiador cinematográfico porque las relaciones entre los elementos de dicho sistema son mutuamente interactivas, no simplemente lineales. Las líneas de fuerza o influencia entre el cine como negocio y el cine como fenómeno cultural, por ejemplo, van en ambas direcciones. No sólo de una a otra. Aunque el historiador podría preferir lo contrario, la red de relaciones que constituyen los mecanismos generativos de cualquier tipo cambian con el paso del tiempo. El historiador realista no está en modo alguno absuelto de la responsabilidad de asignar causas a los fenómenos históricos. Sin alguna noción de causalidad no habría criterio para la selección e interpretación de datos; cada «hecho» tendría una importancia similar. Antes bien significa que los fenómenos complejos suelen ser resultado de causas complejas. En la historia del cine rara vez se puede afirmar que el fenómeno *B* sea un efecto directo e inevitable de la causa *A*.

El realismo aplicado a la historia del cine puede dar cabida a una serie de métodos más específicos. La teoría económica clásica (como la aplicada al estudio del cambio tecnológico en el capítulo 5) reconoce de forma im-

plícita la naturaleza sistémica del cine. Por otra parte, en *Pictures of Reality* Terry Lovell defiende un realismo marxista. Por tanto, lo que aquí se presenta como enfoque realista a la historia del cine dista de ser revolucionario, como tampoco son novedosos la mayoría de sus supuestos básicos. Se trata meramente de un punto de partida para el estudio histórico del cine, un reconocimiento de la red de relaciones en la que está inmerso cualquier filme o acontecimiento histórico cinematográfico. También es un recordatorio a lectores y escritores de historia cinematográfica de que la responsabilidad del historiador va más allá de ofrecer un catálogo cronológico de un «maldito hecho tras otro». La historia es interpretación.

Estudio de un caso: los orígenes del *cinéma vérité* norteamericano

En el capítulo 1 extrapolábamos un método histórico de cuatro fases de las premisas básicas del realismo: 1) una redescripción del suceso a explicar de modo que se puedan descubrir los posibles mecanismos generativos responsables del mismo, 2) análisis de estos mecanismos, 3) consideración de las interrelaciones entre los mecanismos generativos y 4) evaluación de la fuerza relativa de dichos mecanismos. Aquí aplicaremos este método a un examen de los orígenes de un movimiento estilístico en la realización del documental norteamericano que vino a ser denominado cine directo o *cinéma vérité*. Más adelante definiremos este estilo cinematográfico en mayor profundidad pero, esencialmente, el *cinéma vérité* era y es una tentativa de presentar sucesos incontrolados con la mayor fidelidad posible utilizando sonido sincronizado, prescindiendo de la narración en *off* y llevando a cabo un montaje que no sea manipulador. En resumen, los filmes *vérité* aspiran a dar al público la sensación de que «están allí» mientras los sucesos se desarrollan delante de la cámara. El acontecimiento histórico específico que vamos a analizar es el primer uso de este estilo en Norteamérica: las películas hechas para televisión a principios de los sesenta por un equipo de producción encabezado por Robert Drew. En su libro *Cinéma Vérité in America* Stephen Mamber señala que estas películas «demostraban las posibilidades del rodaje espontáneo e incontrolado y empezaron a luchar a brazo partido con cuestiones estéticas importantes que surgían de su compromiso. En efecto, Drew Associates definieron el *cinéma vérité* norteamericano, estableciendo un enfoque tan sólido que su influencia sigue dominando».[1]

Redescripción del cinéma vérité

La mayoría de los eruditos han visto el documental como un estilo de realización que puede oponerse a las películas de ficción. Las películas

de ficción utilizan actores y guiones, mientras que los documentales intentan mostrar «lo que ocurrió en realidad». Por ejemplo, para Richard Barsam el realizador documental «presenta la realidad física de un modo que intenta ser fiel a la realidad (...) registra e interpreta el mundo de forma creativa sin alterarlo sustancialmente». Bordwell y Thompson creen más útil definir el documental como el resultado de la decisión de un realizador de ceder un cierto grado de control sobre su material.[2]

Podemos considerar que todos los tipos de producción cinematográfica implican tres «niveles» diferentes de control. El primero (en orden de control descendente) incluiría el control antes, durante y después de la filmación. La mayoría de las películas de Hollywood entrarían en esta categoría. El rodaje de una secuencia en particular se lleva a cabo por medio de un guión preexistente, a menudo en unos decorados construidos exclusivamente para dicha secuencia. Durante la filmación, el realizador determina dónde deben colocarse la cámara y los focos, dónde deben colocarse y hacia dónde deben moverse los actores y cuándo comenzará y acabará la acción. Después del rodaje, el realizador da forma a lo filmado por medio del montaje.

En algunos casos un realizador puede optar por ceder un cierto grado de control sobre la planificación de un suceso que vaya a tener lugar delante de la cámara (el suceso profílmico, como se denomina), manteniendo su control sobre el modo de grabación de dicho evento y sobre el proceso de montaje. Por regla general creemos que las películas documentales se incluyen en este segundo nivel de control. Damos por supuesto, en otras palabras, que mientras que el realizador del documental puede decidir dónde colocar la cámara en relación a la acción, qué lentes utilizar y cómo se montará la película, no se ha ejercido control alguno sobre el suceso profílmico.

Hay ejemplos, habitualmente por necesidad más que por elección, en que el realizador tiene control sobre una película sólo después de que ésta haya sido rodada. Este tipo de películas, que se basan únicamente en el montaje (el tercer nivel de control), se llaman películas de montaje. Un realizador que quisiera hacer una película sobre una batalla de Vietnam en concreto (o de cualquier otro acontecimiento histórico, si vamos a eso) tendría que utilizar material filmado en aquella época, ya que le sería imposible filmar metraje «nuevo».

Esta definición de los documentales como películas de los niveles segundo y tercero de control presenta ciertos problemas. Una entrevista, por ejemplo, está controlada por el realizador en el sentido de que es él quien hace las preguntas, pero incontrolada en tanto que las respuestas no están determinadas de antemano. Se puede utilizar material incontrolado —metraje de una revuelta, pongamos por caso— para ilustrar una afirmación hecha por el narrador de la película que está leyendo un guión. No obstante, esta definición reconoce el documental como una forma de cine en la que el realizador ha renunciado a un cierto grado de control sobre algunos aspec-

tos del proceso de realización y al hacerlo reclama un cierto nivel de «veracidad» o «credibilidad» para dicha película. Si la película merece o no los apelativos de «veraz» o «certera» es otra cuestión, que dejaremos a los teóricos y críticos del documental.

El *cinéma vérité* es un estilo de realización documental que surgió a principios de los años sesenta en los Estados Unidos y Canadá. Su objetivo básico consiste en captar un suceso que se está desarrollando con la mayor exactitud posible y un nivel mínimo de interferencia o interpretación por parte del realizador. Stephen Mamber resume los objetivos del *cinéma vérité* del siguiente modo:

> El *cinéma vérité* (...) es una tentativa de despojarse de las convenciones acumuladas del cine tradicional con la esperanza de descubrir una realidad que elude otras formas de realización y reportaje. (...) El realizador intenta eliminar en todo lo posible las barreras entre el tema y el público. (...) Es un método de trabajo práctico basado en la fe en la realidad no manipulada, un rechazo a falsificar la vida tal y como se presenta.[3]

Entre las estrategias de realización específicas utilizadas para poner en práctica estos objetivos se cuentan:

1. Utilización de la grabación con sonido sincronizado y evitación de las «interpretaciones» ofrecidas por el comentario de una voz en *off* o la música.
2. Interferencia mínima del realizador en el suceso profílmico. El realizador no intenta en modo alguno influir en el modo en que actúan los sujetos o en lo que dicen. Se intenta que el proceso de realización sea todo lo discreto posible.
3. Evitación de la «editorialización» en el proceso de montaje. Es decir, el montaje no se utiliza para presentar la actitud del realizador hacia el tema de la película, sino para representar con la mayor fidelidad posible lo que los espectadores deberían haber visto y oído por sí mismos si hubieran presenciado los sucesos que aparecen en el filme.

Algunas de las primeras películas en que se apreciaba este nuevo estilo fueron las realizadas por un equipo de directores encabezados por Robert Drew. A finales de los años cincuenta Drew consiguió el apoyo de Time, Inc. con objeto producir documentales para televisión que sirvieran como homólogos cinematográficos del estilo de periodismo gráfico de la revista *Life*. Drew atrajo a su equipo a muchos de los realizadores que se convertirían en las figuras clave del movimiento del *cinéma vérité* en los Estados Unidos: Donn Pennebaker, Albert y David Maysles, Richard Leacock, James Lipscomb y Hope Ryden.

Las primeras de estas películas fueron proyectadas como reportajes breves en programas de televisión («The Ed Sullivan Show», «The Tonight Show»). Después Time-Life programó algunos de los filmes de Drew en las emisoras de televisión locales de su propiedad. En 1960 ABC Television contactó con Time-Life para que el equipo de producción de Drew produjera una serie de documentales sobre asuntos públicos para su programa «Close-Up». Tras cuatro películas, ABC estableció la política de emitir únicamente aquellos documentales producidos por su propia sección de noticias y desde entonces el *cinéma vérité* en Norteamérica ha dependido de la televisión, algún estreno fortuito en el cine y la distribución a través de canales ajenos a las salas de cine para llegar al público.

Examinando las propias películas, el discurso crítico sobre las mismas y sobre obras posteriores de *cinéma vérité*, la cobertura en publicaciones especializadas de la emisión comercial a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta y las posiciones articuladas de Drew y otros representantes del *cinéma vérité*, es posible identificar varios mecanismos generativos —estéticos, tecnológicos, económicos y políticos— cuya interacción hizo posible la aparición del *cinéma vérité* en Norteamérica.

El cinéma vérité *como práctica alternativa*

Estéticamente, el *cinéma vérité* representa una práctica cinematográfica alternativa, de una forma muy similar a como los filmes alemanes de los años veinte estaban marcados por sus diferencias del estilo estándar de Hollywood. A diferencia de los denominados filmes «artísticos» de la edad dorada alemana, no obstante, el *cinéma vérité* surgió a principios de los años sesenta como un movimiento estético de vanguardia hecho y derecho: no sólo una serie de obras con características estilísticas comunes, sino también, como señala David Bordwell, «debates, teorías y actividades que constituyen posiciones internas coherentes y desafíos específicos a los estilos ya existentes».[4]

La «posición» de los realizadores de *cinéma vérité* ya ha sido esbozada: el cine debería utilizarse como un recurso para explorar la realidad social, registrando sucesos en desarrollo de un modo tan imparcial como sea posible sin prejuicios o interferencias por parte del realizador y montados de forma que el significado de la película emerja de su contenido, no de la imposición por parte del realizador de un tema sobre el material. Los realizadores y críticos afines articularon esta posición por medio de entrevistas, discursos y artículos a principios de los sesenta. Richard Leacock, quizá el realizador más importante del equipo Drew, dijo a un entrevistador en 1965:

> ¿Qué es, entonces, lo que estamos haciendo nosotros los realizadores? Lo más similar a una definición acertada que puedo hacer es que la película terminada (...) es un aspecto de la percepción del realizador de lo ocurrido. Esto suponiendo que no dirija. Ninguna interferencia. (...) Ahora, ¿por qué nosotros los realizadores estamos haciendo esto? A mi juicio es para descubrir algún aspecto importante de nuestra sociedad observando nuestra sociedad, observando *cómo ocurren las cosas en realidad* en lugar de la imagen social que tiene la gente acerca del modo en que *se supone* que ocurren las cosas. (La cursiva es textual.)

Patricia Jaffe, montadora de algunos de los filmes *vérité* de Drew, escribió aquel mismo año:

> El cine directo (...) se basa en *la grabación de la vida como existe en un momento determinado delante de la cámara*. El papel del realizador en este caso consiste en no inmiscuirse por medio de la acción directa, en no alterar nunca los sucesos que se están desarrollando. (...) Su trabajo es sencillamente registrar lo que hay tal y como lo ve.[5] (La cursiva es textual.)

Los «estilos existentes» desafiados por los representantes del *cinéma vérité* eran tanto el cine de Hollywood como el estilo documental tradicional. Las películas de *cinéma vérité* no eran sino una manifestación de una reacción más general contra la realización de películas de ficción hollywoodienses que afloró en los años inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial. En Italia los denominados directores neorrealistas (apoyados, debemos señalar, por André Bazin) rechazaban los lujosos filmes de imitación a Hollywood del cine italiano de los años treinta y principios de los cuarenta controlado por los fascistas, «sacando sus cámaras a la calle». En *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945), *Paisà* (1946), *Arroz amargo* (Riso amaro, 1948), *El ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclete, 1948) y otros filmes neorrealistas, se abandonaban los estudios para rodar en la calle siempre que fuera posible, se utilizaban actores no profesionales, diálogos improvisados y cámaras y montaje directos. El tema del neorrealismo no era la vida sentimental de los ricos, como en tantas películas italianas de la era anterior, sino los problemas sociales y económicos contemporáneos de la clase obrera italiana de la posguerra: alimentar a la familia, la opresión económica, el matrimonio interracial. El manifiesto neorrealista de Cesare Zavattini, publicado en 1953 cuando el movimiento ya estaba en decadencia, prefiguraba las preocupaciones que demostrarían Leacock y Jaffe una década después:

> El término neorrealismo (...) implica, también, la eliminación del aparato técnico profesional, incluido el guionista. Manuales, fórmulas, gramáticas, ya no tienen aplicación. Habrá más términos técnicos. Cada uno tiene su propio guión de rodaje. El neorrealismo rompe todas las reglas, rechaza todos aquellos cánones que, en

realidad, sólo existen para codificar limitaciones. La realidad rompe todas las reglas, como se puede descubrir si sales con una cámara para encontrártela.[6]

Pocos años más tarde, en Inglaterra, jóvenes realizadores como Tony Richardson, Karel Reisz, Jack Clayton y Lindsay Anderson continuaron con esta tendencia cinematográfica de rodaje simple y arenoso y con orientación social en *Un lugar en la cumbre* (Room at the Top, 1959), *Sábado noche, domingo mañana* (Saturday Night and Sunday Morning, 1960), *Mirando hacia atrás con ira* (Look Back in Anger, 1958) y *Un sabor a miel* (A Taste of Honey, 1961). Tanto el neorrealismo como el cine de los «Angry Young Man» en Inglaterra, como fue denominado este último, conservaban una trama de ficción y otras características de la realización comercial tradicional, pero en lo referente a tema, uso de localizaciones, simplicidad estilística y rechazo absoluto a satisfacer al público con un final feliz, representaban una desviación radical del estilo cinematográfico de Hollywood. Además, ambos estilos «alternativos» tuvieron una buena acogida entre los críticos norteamericanos y el público de cine de «arte y ensayo» de los años cuarenta y cincuenta. Las películas neorrealistas tuvieron, en general, mayor éxito económico en los Estados Unidos que en Italia. Incluso el sistema de Hollywood reconoció los méritos de filmes de los «Angry Young Man» otorgando galardones a algunas de sus estrellas.

Ya fuera articulada por realizadores italianos, ingleses o norteamericanos, la reacción contra las películas estilo Hollywood que tuvo lugar en la posguerra compartía varios dogmas básicos: 1) las películas de Hollywood van contra la verdadera naturaleza del cine en tanto que substituyen la realidad por una ilusión ficticia; 2) la complejidad técnica de la realización de Hollywood interpone una barrera innecesaria entre realizador y tema y entre tema y público; 3) las películas de Hollywood existen para que sus productores ganen dinero, no con objeto de utilizar el cine para algún propósito más digno; 4) el entorno social del cine de Hollywood está constituido por el *glamour*, el lujo, las estrellas y el éxito, ignora los problemas reales de la sociedad: pobreza, injusticia, lucha política y racismo; 5) cuando las películas de Hollywood *tratan* temas sociales, su artificio y convenciones (el final feliz) los convierten en otra ficción «irreal».

La realización documental no comenzó con el *cinéma vérité* de los años cincuenta. Desde la década de los veinte, realizadores como Robert Flaherty, Dziga Vertov y John Grierson habían utilizado la forma documental para crear una alternativa a la realización narrativa de carácter comercial. De hecho, Leacock había trabajado con Flaherty en la realización de una de sus últimas películas, *Louisiana Story* (1948). En varios aspectos, no obstante, el *cinéma vérité* representaba tanto un desafío a la realización documental tradicional como al cine de Hollywood. Los realizadores *vérité* creían

que muchos documentalistas del pasado no estaban interesados de verdad en presentar la realidad sin manipularla sino más bien en manipular esa realidad para hacer alguna afirmación polémica por medio del montaje o la narración. Las imágenes capturadas en la película podían estar «incontroladas» en el sentido de que el realizador no intentaba influir en la acción que se desarrollaba delante de la cámara, pero el significado de esa imagen en el filme resultante se creaba principalmente a través de su relación con la narración del guión, la banda sonora y otras imágenes montadas en conjunto.

A través de este contacto con Flaherty, Leacock descubrió que el documentalista pionero no era contrario a «escenificar» una secuencia cuando no podía conseguir lo que quería por medios no controlados o de crear una escena a través del montaje si era necesario. La visión del realizador parecía más importante que lo que veía a través de la cámara. Los realizadores *vérité* encontraban especialmente molesto que en los documentales tradicionales se utilizaran las imágenes como meras ilustraciones de un guión escrito. Una vez más la realidad no estaba autorizada a hablar por sí misma, sino a hablar como el realizador o, Dios no lo quiera, el guionista quería que hablara. Teniendo en cuenta lo que los realizadores *vérité* veían como la naturaleza manipulativa de la mayoría de los documentales, no es extraño que Patricia Jaffe viera el *cinéma vérité* como más próximo al espíritu de los trabajos de ficción del neorrealismo que la «no ficción» del documental tradicional.[7]

El contexto tecnológico del cinéma vérité

El estilo de los documentales tradicionales, en especial el uso que hacen del sonido, era en un alto grado una cuestión de limitación tecnológica más que de elección estética. La grabación de sonido sincronizado fuera de unos estudios de cine era difícil en extremo. Hasta 1950 el sonido de las películas se grababa en discos fonográficos u ópticamente sobre la película, utilizando un equipo grande, pesado y relativamente difícil de desplazar. La industria de Hollywood, que en lugar de rechazar buscaba el control sobre el proceso de realización, tenía pocas razones para innovar el equipo de sonido que podía utilizarse para grabar situaciones no controladas. De un modo similar, las cámaras de 35 mm utilizadas en la producción de Hollywood estaban diseñadas para montarse sobre trípodes estáticos. Cuando hacía falta moverlas, se hacía por medio de grúas o plataformas mecanizadas. Existían cámaras más pequeñas para los noticiarios, pero no estaban diseñadas para el rodaje con sonido sincronizado. La mayoría de los noticiarios se rodaban sin sonido y después se les añadía la narración y la música en los estudios.

Las dificultades para rodar con sonido sincronizado en exteriores son evidentes tanto en el neorrealismo como en las películas documentales tradicionales. Las imágenes de las películas neorrealistas podían estar rodadas en un arrozal o en los suburbios de Roma, pero el diálogo tenía que ser «doblado» por los actores en un estudio de grabación. Para *Louisiana Story*, que trataba de la coexistencia entre una operación petrolífera y una familia cajún en un idílico pantano de Louisiana, Flaherty rodó la mayoría del filme sin sonido, después trajo otro equipo de sonido y especialistas para las pocas secuencias con sonido sincronizado. Incluso una utilización tan ínfima del sonido sincronizado en exteriores en una película documental con presupuesto de lujo (258.000 dólares) supuso unos problemas horribles a la encargada del montaje Helen von Dongen. El biógrafo de Flaherty, Alexander Calder-Marshall, describe las secuencias con diálogos sincronizados como «bloques de cemento que habían de encajar en una estructura tan flexible como el bambú trenzado».[5]

Con pesadas cámaras de 35 mm y grabadoras de sonido que pesaban más de 90 kilos, incluso los directores de documentales más innovadores estaban limitados en lo que al tipo de realidad que podían representar en la pantalla se refiere. Lo que hacía falta eran cámaras ligeras y móviles y grabadoras que una o dos personas pudieran llevar y que grabasen imagen y sonido de forma sincronizada. Un modo de aligerar el peso del equipo de rodaje consistía en reducir el tamaño de la película y a partir de ahí reducir el tamaño de la cámara y las lentes necesitadas para almacenar y exponer dicha película. Desde 1923 había existido una medida más reducida, 16 mm, pero sólo para el uso de aficionados. Hollywood tenía pocas razones para desarrollar el equipo de 16 mm hasta un estándar profesional. Durante la segunda guerra mundial, no obstante, ambos bandos reconocieron la necesidad de cámaras ligeras, compactas y resistentes que pudieran llevar los fotógrafos a primera línea, sirvieran para registrar pruebas de material y pudieran montarse en el morro de bombarderos y aviones de combate para verificar objetivos alcanzados. El equipo de 16 mm cumplía estos requisitos y empezó a utilizarse sin pérdida de tiempo. La medida para aficionados se «profesionalizó» durante la guerra: mejoró la calidad de las lentes y las piezas se estandarizaron e hicieron intercambiables.[9]

Los técnicos del ejército no fueron los únicos en ver combates y metraje de pruebas rodado con cámaras de 16 mm. Millones de soldados vieron películas de formación rodadas en 16 mm y un número mayor incluso de civiles vieron en casa noticiarios sobre la guerra filmados en 16 mm. El amplio uso del equipo de 16 mm bajo condiciones de combate tuvo consecuencias estéticas que se extendieron mucho más allá de la propia guerra. El famoso cameraman de Hollywood James Wong Howe defendió que las imágenes inestables, desiguales y a menudo borrosas que constituían el resultado ine-

vitable de la fotografía con la cámara al hombro durante el combate fueron equiparadas en la mente del público con el realismo. «El público no puede evitar compararlos [los noticiarios del frente y las películas de Hollywood] y sólo puede sacar una conclusión: que el concepto de Hollywood es artificial y por lo tanto increíble.»[10] Es posible que el «estilo» de combate de la cinematografía bélica ayudara al público a aceptar cualidades similares del estilo *vérité* veinte años después y sirviera para otorgar a los filmes *verité* un aire de autenticidad que las películas de Hollywood no podían compartir. Después de la segunda guerra mundial siguieron desarrollándose los equipos de rodaje de 16 mm, principalmente a través de su uso en el seguimiento de pruebas científicas (explosiones de bombas atómicas y vuelos de aviones a reacción, en particular) y en las noticias televisadas, que en los años cincuenta reemplazaron a los noticiarios cinematográficos como principal fuente de noticias visuales en los Estados Unidos.

La segunda guerra mundial también vio avances en el sonido grabado. Las tropas del general Patton capturaron a los alemanes las dos primeras grabadoras magnéticas cuando el conflicto ya estaba en su fase final, tras la batalla de Bulge. Después de examinarlas, se descubrió que estos aparatos eran muy superiores en términos de calidad de reproducción a cualquiera de los procesos de grabación de sonido en uso en los Estados Unidos. La grabación magnética de sonido no sólo significó ofrecer un sonido cinematográficó superior, sino que también era más barata y tenía menos tendencia a sufrir problemas mecánicos que métodos previos. Pocos años después de que fuera «descubierta» por técnicos de sonido norteamericanos, la grabación de cintas magnéticas se convirtió en un procedimiento estándar en Hollywood. No obstante, mientras que la grabación de cintas ofrecía una calidad superior, hasta mediados de los años cincuenta no les fue de mucha mayor ayuda a los realizadores de documentales para utilizar sonido sincronizado que los métodos convencionales. Los tubos de vacío pesados y con un alto consumo de energía hacían que la grabación magnética fuera poco más adecuada para la grabación de sonido sincronizado en exteriores que los métodos óptico o de disco. Robert Drew recuerda que a mediados de los años cincuenta hacían falta dos hombres para transportar el equipo de grabación magnética de sonido sincronizado. «Cuando acababas por colocarlo», dijo, «se convertía en el centro del universo.» El avance decisivo en la grabación de sonido sincronizado se produjo en torno a 1959 con la aplicación de la tecnología del transistor a la grabación de sonido. Utilizando transistores en lugar de tubos de vacío, el peso de la grabadora de sonido pudo reducirse de más de cien kilos a unos nueve.[11]

El contexto tecnológico de la cinematografía documental a finales de los años cincuenta puede entenderse más fácilmente si se compara el estado de la tecnología por aquel entonces con el de una década después, cuando

La tecnología del *cinéma vérité:* Robert Drew lleva un micrófono y una grabadora Nagra. Frank Simon aparece con una cámara al hombro.
Drew Associates.

los «aparejos» para la filmación de *cinéma vérité* eran de uso común. Para finales de los años sesenta, el documentalista de *cinéma vérité* estaba utilizando una cámara ligera de 16 mm que se llevaba al hombro (habitualmente una Eclair o Arriflex), permitía la visión *reflex* y llevaba incorporada un *zoom*. El sistema *reflex* (a través del objetivo) permitía al realizador observar la acción a través de la propia cámara y ajustar la exposición y el enfoque mientras filmaba. El *zoom* (distancia focal variable) permitía pasar de un plano abierto a un primer plano girando una anilla en la lente de la cámara.

La grabadora de sonido utilizada a finales de los años sesenta también era compacta, ligera y grababa sonido de alta calidad sobre una cinta magnética de 1/4 de pulgada. La grabadora (la Nagra fabricada en Suiza era la marca más popular) funcionaba con pilas y se mantenía sincronizada con la cámara por medio de un pequeño transmisor de radio. Para esta época los operadores de cámara y los técnicos de sonido ya no tenían que preocuparse de cables que conectaran la cámara con la grabadora y tenían libertad para moverse independientemente el uno del otro. A finales de los años cincuenta la tecnología que constituiría el equipo de *cinéma vérité* aún es-

taba en las fases de invención e innovación. A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta los números del *SMPTE Journal* (Society of Motion Picture and Television Engineers) se llenaban de anuncios de nuevos productos a medida con los que los fabricantes proponían formas de resolver los problemas de producción cinematográfica que habían planteado la cinematografía de los estudios de Hollywood, la experimentación científica y los noticiarios de televisión.

Los orígenes del equipo Drew

Robert Drew llegó a la realización de documentales desde el periodismo y la fotografía después de diez años como reportero y editor de la revista *Life*. En 1954, Drew se tomó una excedencia de *Life* para preparar un programa piloto documental estilo magazine para NBC. Su idea era llevar a la televisión la emoción y espontaneidad de los artículos fotográficos que habían hecho de *Life* una de las revistas más populares que se hayan publicado. No obstante, la espontaneidad era algo inalcanzable con el engorroso equipo de aquella época. «Las únicas sorpresas de verdad que tenían lugar frente a la cámara», recordaría Drew más adelante, «eran el golpe de la claqueta y el estallido del técnico de sonido al gritar "Corten".» NBC no consiguió vender el programa piloto que había preparado Drew y éste volvió a *Life*. Poco después Drew se tomó otra excedencia para convertirse en un becario Neiman en Harvard durante un año. Este periodo sabático le dio a Drew la oportunidad de discutir sobre televisión, drama, filosofía, política y cine con otros periodistas que estaban estudiando con las becas Neiman. Drew sacó la conclusión de que el problema del documental en particular era que en las películas documentales tradicionales el poder lógico y retórico lo ejercía la narración en vez de las imágenes en sí, reduciendo los documentales a poco más que conferencias ilustradas.

Después de su regreso a *Life*, Drew pasó varios años produciendo una serie de cortometrajes financiados por los editores de la publicación. Drew persuadió a la compañía de que la pronta implicación en la programación televisiva estaba a tono con la tradición periodística pionera de Time-Life: *Time* había sido la primera publicación de noticias semanal en los Estados Unidos y *Life* había establecido el modelo del periodismo gráfico moderno. *Life* aportaría el dinero para las películas, que después podrían venderse a la televisión. Los beneficios de la televisión y el valor promocional de las películas, cuyos temas estarían relacionados con los reportajes de *Life*, haría que el proyecto de Drew fuera autofinanciable, si no rentable. En «The Tonight Show» se ofreció un filme sobre las corridas de toros en España, programado para coincidir con el reportaje de portada de *Life*. «The Ed

Sullivan Show» utilizó una película de diez minutos sobre experimentos de la NASA acerca de la ingravidez y este mismo metraje fue usado al día siguiente en las noticias de la CBS.

A principios de los años sesenta se le pidió a Drew que pasara de *Life* a la sección televisiva de la compañía matriz de esta publicación; Time, Inc. tenía emisoras de televisión en Denver, Minneapolis y Grand Rapids. A cambio de compartir sus ideas sobre documentales televisivos con el personal de las emisoras, Drew recibiría el dinero suficiente para hacer películas de mayor duración y desarrollar el equipo ligero y móvil del que aún carecía su equipo. Drew ya había sumado a su equipo varios realizadores que más adelante destacarían como documentalistas de *cinéma vérité* por derecho propio: Richard Leacock, Donn Pennebaker y Albert y David Maysles, entre otros. Leacock y Pennebaker recibieron el encargo de modificar el equipo para adaptarlo a las necesidades de la cinematografía «indiscreta». Se eliminó el exceso de peso de la cámara Auricon, y se sincronizó con una nueva grabadora de sonido de 1/4 de pulgada. Perfectone, una precursora de la Nagra. La sincronización se mantenía por medio de un diapasón de giro de reloj, colocado a un lado de la Auricon. A juicio de Drew, este precario aparato por fin permitiría a los realizadores de documentales «dejar de hablar y permitir que la acción en el encuadre cuente la historia».[13]

El tema de la primera película realizada con este nuevo equipo fueron las elecciones primarias a la presidencia del partido demócrata de Wisconsin entre John F. Kennedy y Hubert Humphrey. Los dos candidatos estaban en dura pugna por la nominación del partido demócrata y Wisconsin era una prueba crucial para ambos candidatos. A pesar de que *Primary* (1960) contenía algunos fragmentos de narración con voz en *off* y una cantidad considerable de metraje sin sonido sincronizado (esto último debido a problemas con el equipo), era un documental muy diferente a lo que los americanos habían visto en las noticias o en las salas de cine hasta aquel momento. Las cámaras y los micrófonos seguían a los candidatos mientras hablaban en mítines, repartían folletos en la calle, entraban en cafeterías, se preparaban para entrevistas emitidas por radio, se las arreglaban para echar alguna cabezada en coches y habitaciones de hotel y veían las encuestas electorales por televisión. El crítico de documentales francés Louis Marcorelles, quien consideró que Leacock era la principal fuerza creativa tras la película, describió su importancia estética del siguiente modo:

> Leacock no se contentó con aislar un solo detalle de forma arbitraria y después seleccionarlo para darle un tratamiento especial en la fase de montaje, muy al contrario, atrapó, mientras estaba ocurriendo, un detalle revelador, la frase o parte de frase que podía arrojar luz sobre una situación o un personaje, el detalle visual que no puede tratarse por separado del sonido que lo acompaña. Esta técnica nunca se había utilizado con tanto rigor y nos obliga a ver el cine de un modo totalmente distinto, a redefinirlo del modo en que Leacock, en su mejor momento, lo concibió.[14]

Cinéma vérité *y noticiarios de televisión*

A pesar de que *Primary* fue un filme que hizo historia en el desarrollo del *cinéma vérité*, lo vio un número relativamente pequeño de norteamericanos, en comparación con el público de las viñetas documentales que Drew y compañía prepararon para «Today», «The Tonight Show» y «The Ed Sullivan Show». La televisión nacional no emitió *Primary* y por lo tanto, fuera de las áreas cubiertas por las emisoras de televisión de Time, Inc., lo vio poca gente. Time, Inc., confiaba en que a la larga las películas de Drew aportaran beneficios a la compañía y el único canal de distribución que en 1960 podía utilizarse para lograr este objetivo era la red de televisión comercial. Desde luego en las salas de cine no había lugar para el tipo de documentales que estaba produciendo Drew. A excepción de los noticiarios de cine, que en la década de los sesenta ya estaban agonizando a causa de la televisión, Hollywood nunca había hecho sitio a las películas documentales. Para establecer los documentales de *cinéma vérité* como una forma innovadora de programación televisiva, Time, Inc. tenía que conseguir acceso a las horas de mayor audiencia de emisión.

Al pasar de la ocasional novedad cinematográfica breve que podía encontrar lugar en los programas de espectáculos (Drew recuerda que el documental sobre la ingravidez fue emitido después de un número en el que aparecía un perro amaestrado en «The Ed Sullivan Show») a trabajos más largos e independientes como *Primary*, Time, Inc. se encontró con una barrera institucional. Los documentales televisivos fueron incluidos en la categoría de «asuntos públicos» y por tanto en el ámbito de las secciones de informativos de las cadenas de televisión. En 1960 las tres cadenas más importantes seguían políticas formales o informales contra la emisión de programación de asuntos públicos que no estuviese producida por sus propios equipos de informativos. De otro modo, opinaban, no podrían asegurar la autenticidad de la programación. A finales de los años sesenta, no obstante, ABC rescindió esta política y firmó un contrato con Time, Inc., para que el equipo de Drew produjera cuatro documentales de una hora para su serie de asuntos públicos, «Close-Up». Esta decisión provocó la dimisión del vicepresidente de informativos de ABC, John Daly.

¿Por qué estaba ABC dispuesta a dar un paso tan polémico? Para comprender cómo el *cinéma vérité* comenzó a ser emitido en la televisión a nivel nacional debemos examinar la economía y la política de la televisión en esta época y, en concreto, el lugar de ABC dentro de este contexto. De las tres cadenas de televisión comercial, ABC era la que ocupaba una posición más ventajosa para innovar en el área de programación. En otras palabras, como tercera clasificada, con diferencia, en la lucha por los índices de audiencia, ABC era la que más tenía que ganar y menos que perder arries-

Primary se realizó con una cámara Auricon modificada y sincronizada a una grabadora de sonido de 1/4 de pulgada Perfectone. Aquí se puede ver a Hubert Humphrey, candidato a la nominación presidencial del partido demócrata; a Robert Drew con el micrófono y a Albert Maysles con la cámara.
Del filme *Primary*, de Robert Drew.

gándose en la programación. En el otoño de 1959, ABC estaba por vez primera en posición de competir con NBC y CBS por la audiencia televisiva en el nivel nacional. La filosofía de programación de ABC, desarrollada por el presidente Oliver A. Treyz, consistía en «contraprogramar» las ofertas de las otras dos cadenas. Contra las comedias de situación y los programas de variedades de CBS, ABC programó series del oeste y dramas de acción y aventuras («Cheyenne», «77 Sunset Strip», «Los Intocables»). La única oportunidad que tenía ABC de entrar en competición era, según Treyz, ofrecer una alternativa a aquello que estuvieran emitiendo NBC o CBS en cualquier franja horaria. En términos económicos Treyz intentó diferenciar sus productos tanto como fuera posible de los de la competencia.[15] «Los Intocables» había demostrado que se podía utilizar la violencia para atraer público. ABC llegó incluso a probar series de dibujos animados, «Los Picapiedra», como «alternativa»; dio buenos resultados.

ABC no pensaba ni por asomo que «Close-Up» pudiera lograr los índices de audiencia de «Los Intocables» o «Los Picapiedra». La programa-

ción de asuntos públicos en los años cincuenta captaba un número de espectadores muy inferior a los de prácticamente cualquier otro programa de género, pero para 1960 los anunciantes empezaron a mostrar interés en estos programas como vehículos para publicidad. En abril de aquel año un panel de 282 agentes de compañías publicitarias entrevistados por NBC expresaron la opinión de que «los programadores están descuidando su talonario así como su prestigio al no poner más énfasis en una programación de servicio público». Nueve de cada diez encuestados consideraban que la publicidad en la programación de asuntos públicos era un buen modo de consolidar la imagen pública de una compañía, y dos tercios creían que resultaría efectiva para vender productos de alto coste. Asimismo, el 73 % opinaba que la programación de asuntos públicos atraía a un nuevo público a la televisión: las personas jóvenes, con educación superior e ingresos elevados que rara vez veían programas de entretenimiento. Cuando se les preguntó qué tipo de programación de asuntos públicos tendría un mayor atractivo para el público, los miembros del panel citaron los documentales en segundo puesto, tras los noticiarios habituales.[15]

La decisión de ABC de emitir los documentales de Drew también debe verse a la luz de la regulación de las emisiones comerciales norteamericanas establecida por la Federal Communications Commission. Desde el establecimiento de la Federal Radio Commission (más adelante la FCC) en 1927, esta agencia había cargado con la responsabilidad de asegurarse de que los titulares de licencias de emisión actuaran «según el interés, la conveniencia y las necesidades del público». Antes incluso de la llegada de la televisión comercial electrónica a finales de los años cuarenta, esto se había interpretado como que los encargados de la emisión tenían que ocuparse de temas de interés público general a través de la programación informativa y de asuntos públicos además de ofrecer la cuota de entretenimiento mucho más lucrativa.

A finales de los años cincuenta, se criticaba frecuentemente a la televisión comercial por ofrecer una programación de asuntos públicos extremadamente limitada y por ofrecer lo poco que producía en el denominado «gueto cultural» de la franja horaria de las tardes dominicales, cuando muy pocos espectadores estaban delante del televisor. Entre los firmantes de estas críticas estaba el presidente de la FCC John C. Doerfer, quien estaba a favor de requerir a los programadores que emitieran una cantidad determinada de programas «culturales» y de asuntos públicos durante el periodo de máxima audiencia. Puesto que ni tan sólo la propia FCC estaba segura de su capacidad legal para regular la programación televisiva, Doerfer propuso que las tres cadenas accedieran voluntariamente a dedicar media hora de la franja de máxima audiencia cada día de la semana a los asuntos públicos de forma rotativa (CBS ofrecería esta programación una semana, NBC

la siguiente y así sucesivamente). «No dudaría en reclamar a la comisión que requiriese este tipo de programación si tuviera la certeza de que tenemos este tipo de poder y la capacidad para establecer con efectividad estándares de comprensión y aplicación», declaró en enero de 1960. Las cadenas de televisión, temerosas de que el gobierno aumentase las regulaciones sobre la televisión, respondieron doblando la programación dedicada a los asuntos públicos en las horas de máxima audiencia para la temporada 1960-1961 con respecto a los niveles de 1959-1960. La oferta otoñal de ABC de programas de asuntos públicos, anunciada en el verano de 1960, incluía una serie documental basada en las memorias de Winston Churchill y quince ediciones de «Close-Up».[17]

Asimismo, los programadores estaban deseosos de mejorar su estatus ante el público y ante la FCC después de varios desastres recientes. Se descubrió que un concurso televisivo de gran audiencia, «The $64,000 Question» estaba «amañado»; los concursantes conocían las respuestas con antelación. En la radio, pinchadiscos, ejecutivos de radiodifusión y compañías se habían visto involucrados en escándalos relacionados con sobornos, el ofrecimiento ilícito de dinero o regalos a personal de la radio por la inclusión en la lista de canciones de una emisora de los discos de una compañía determinada. Ambos episodios habían provocado investigaciones del Congreso y audiencias de la FCC que tuvieron como resultado la ampliación de los poderes regulativos de la misma.[18]

De las tres cadenas, ABC era la que se encontraba en peor posición para responder a la FCC y a las presiones públicas para aumentar su oferta de programas sobre asuntos públicos. Tanto CBS como NBC tenían amplias redes informativas construidas sobre los departamentos informativos radiofónicos que habían existido desde finales de los años veinte. ABC no tenía tal tradición informativa, ya que era una recién llegada tanto en la radio (la compañía se fundó en 1943 a partir de la venta de una de las dos redes radiofónicas de NBC) como en la televisión. El director de informativos de NBC, John Daly, trabajaba como presentador en el concurso televisivo «What's My Line?». ABC, con sólo un endeble armazón de personal de informativos, no podía aumentar la programación de asuntos públicos de forma inmediata sin adquirir programas producidos fuera de su sección de informativos. Como declaró el vicepresidente administrativo de ABC, Alfred Scheider en diciembre de 1960, «ABC sigue la política de desarrollar por todos los medios a su alcance un "pujante" departamento de asuntos públicos aunque esto signifique contratar a productores de fuera».[19]

Teniendo en cuenta este dilema, ABC tuvo suerte de contar con la Bell and Howell Company, una empresa de equipamiento fotográfico de Chicago, como patrocinador principal de la serie «Close-Up». El jefe de la ejecutiva de esta compañía, Charles Percy (más tarde senador de los Estados

Unidos) explicó el hecho de que Bell and Howell respaldara «Close-Up» del siguiente modo: «Una de las tareas que pueden emprender los negocios norteamericanos es el apoyo de todo tipo de medios que nos informan, ilustran y ayudan como personas a adoptar una posición más responsable en los asuntos candentes de nuestros tiempos». De hecho, para 1960 Bell and Howell había dedicado prácticamente todo su presupuesto publicitario al patrocinio de la programación televisada de asuntos públicos.[9]

No obstante, la estrategia publicitaria de Bell and Howell no sólo tenía como razón de ser el espíritu de servicio al público de su comité directivo, como dicho comité directivo estaba dispuesto a dejar claro ante el resto de la industria de medios de comunicación. De hecho, Charles Percy y el director de publicidad de Bell and Howell, Peter Peterson, atribuyeron a los anuncios emitidos en los programas de asuntos públicos el haber superado al anterior líder de la industria, Kodak, en ventas de cámaras en 1960, a pesar de la recesión a nivel nacional, el presupuesto publicitario mucho más alto de Kodak y el hecho de que los equipos de rodaje para aficionados eran más caros que los de la competencia. Percy explicó: «Teníamos que arriesgarnos. (...) Somos una compañía con un presupuesto de publicidad modesto y no podemos permitirnos los vehículos televisivos que utilizan los anunciantes con presupuestos astronómicos». En otras palabras, al igual que ABC, Bell and Howell tenía unos recursos mucho más limitados que sus competidores y por tanto tenía que jugársela con innovaciones para seguir siendo competitiva. De las tres cadenas, ABC tenía la «tarifa de anuncios» (horario de precios por tiempo de publicidad) menos cara. Al tener menos emisoras locales afiliadas que utilizaran su programación, ABC contaba con un índice de audiencia inferior al de las otras dos cadenas y por lo tanto no podía cobrar tanto por el tiempo de publicidad. De toda la programación de franja horaria de máxima audiencia de ABC, los espacios de asuntos públicos eran los más baratos de patrocinar, debido tanto a los bajos índices de audiencia previstos como a que ABC estaba dispuesta a absorber parte de los costes de producción de asuntos públicos como un precio a pagar por librarse de la intervención de la FCC en la programación.

A pesar de unos índices de audiencia relativamente bajos («Close-Up» nunca pasó del 20 % de los hogares con televisor), Bell and Howell había encontrado una ganga publicitaria. A partir de 1957 y durante principios de los años sesenta, Bell and Howell introdujo una serie de nuevos productos para los entusiastas de las cámaras para aficionados de 8 mm: la cámara con «ojo eléctrico» (impresión automática) (1957), una cámara de 8 mm con *zoom* (1960), un proyector de 8 mm autorrecargable (1960), una cámara con *zoom* eléctrico (1961) y, en cooperación con Dupont, películas de 8 mm en color para las cámaras de aficionados (1961). En comparación con los precios vigentes para el equipo de aficionados, estas nuevas cámaras y

proyectores eran caros. Por tanto, Bell and Howell no necesitaba llegar a toda la audiencia televisiva, sino sólo a aquella que en términos demográficos (ingresos, educación, edad) constituía el grueso del mercado potencial para el equipo de aficionado «de primera calidad». Los estudios de mercado de Bell and Howell revelaron que había «una importante correlación entre los compradores de material fotográfico y la composición de la audiencia que veía la programación de servicio público».[21]

Con las películas de Drew emitidas en lo que se convirtió en el «Close-Up» de Bell and Howell, la compañía consiguió no sólo la equivalencia entre el público de esta serie y el perfil demográfico de los aficionados al cine casero, sino también un vehículo mucho más efectivo para su publicidad de lo que podría haber obtenido a través de la programación de entretenimiento. Por medio de su patrocinio de «Close-Up», Bell and Howell confiaban en establecer la asociación: «programación de calidad = productos de una compañía de calidad». Al igual que otros patrocinadores de programas de asuntos públicos (Purex, Ralston-Purina y Prudential Life Insurance), Bell and Howell descubrieron que este tipo de programación producía una fuerte identificación en la mente del espectador entre programa y patrocinador. A pesar de la advertencia al final de cada edición de «Close-Up» anunciando que Bell and Howell no ejercía control alguno sobre el contenido del programa, entre el 30 y el 50 % del correo generado por cada programa era enviado a Bell and Howell en lugar de a ABC.[22]

Los expertos en mercadotecnia también descubrieron que los espectadores podían recordar más cosas sobre el contenido y la publicidad de la programación informativa que sobre el contenido de la programación de entretenimiento. Max Banzhaf, director de publicidad de la Armstrong Cork Company, otro patrocinador de la programación de asuntos públicos, lo explicó de este modo: «Las películas del oeste son una forma de diversión y escape, como también lo son la mayoría del resto de los programas. Cuando el espectador se encuentra en este estado de ánimo, los anuncios le entran por un oído y le salen por el otro. Con los programas más jugosos que tienen impacto, la mayor parte del programa y la publicidad que lo acompaña se quedan con el público». En otras palabras, la programación informativa requería mayor atención por parte del público, una atención que pasaba del contenido del programa a los anuncios. Esto era muy importante para Bell and Howell, que utilizaba tiempo de publicidad en «Close-Up» para hacer demostraciones de sus nuevas líneas de productos. «Para el equipo cinematográfico», dijo un ejecutivo de Bell and Howell, «la televisión es el medio ideal.»[23]

Relaciones entre mecanismos generativos

La estética del *cinéma vérité* —filmación en exteriores con sonido sincronizado de situaciones no controladas, mínima narración, «objetividad» del realizador en el montaje— cumplía admirablemente los requisitos de ABC para su programación de asuntos públicos y los de Bell and Howell para un vehículo publicitario. Una de las características del *cinéma vérité* es que la estructura del filme, tanto en lo que se refiere a la relación entre las imágenes en un plano como a la relación entre planos, viene determinada por «lo que ocurre» en el acontecimiento que se está filmando en vez de estar impuesta por el realizador. Este rasgo estético del *cinéma vérité* era importante tanto para ABC como para Bell and Howell. Para la primera significaba un riesgo mínimo de que una película se utilizara para «editorializar» sobre un cierto tema, ya que el realizador *verité* cedía una buena parte de las oportunidades estéticas para insertar su propia visión del tema que estaba filmando. Como dijo Richard Leacock en una entrevista en 1965, «Me intriga el teatro, el cine o incluso la educación cuando no *se me da* la respuesta que empiezo a vislumbrar por mí mismo. (...) Desde el momento en que siento que *se me empieza a dar* la respuesta, empiezo a rechazarla».[24] (La cursiva es textual.) Por tanto ABC no tenía que preocuparse por defender una «postura» con respecto a un tema polémico presentado en su cadena ni representar los puntos de vista de realizadores que no estaban bajo el control directo de la dirección de la cadena.

La objetividad era importante por varias razones. Presentando temas polémicos —el sentimiento antinorteamericano en América Latina (*Yanki No!*, 1960) e integración racial (*The Children Are Watching*, 1960)— ABC estaba cumpliendo con su obligación de «ofrecer unos espacios de tiempo razonables para la presentación de programas dedicados al estudio y a la consideración de temas de interés público». No obstante, ABC también tenía la obligación de atenerse a lo que se dio en llamar «Doctrina de imparcialidad» de la FCC, según la cual los programadores tenían que «ofrecer una oportunidad razonable para la discusión de puntos de vista encontrados sobre asuntos de interés público». Por tanto el *cinéma vérité* permitió a ABC nadar y guardar la ropa: se trataban asuntos polémicos pero a partir de las películas no se podía determinar una toma de posición evidente. La «objetividad» del *cinéma vérité* también garantizaba que el patrocinador no tendría que identificarse de buen grado o por fuerza con una postura política determinada. Como comentó un ejecutivo publicitario en 1960, «[Los programadores] tienen un profundo miedo subyacente a que un posible anunciante se vaya a causa de algo que la emisora o la cadena hayan dicho».[25]

Para Bell and Howell la «objetividad» del *cinéma vérité* suponía quedar ante los ojos del público como una compañía preocupada por la pre-

La polémica presentada con objetividad: una secuencia de *The Children Are Watching*, que examinaba la integración racial en Louisiana.
De la película *The Children Are Watching*, producida por Drew Associates; productor ejecutivo, Robert Drew.

sentación de temas de importancia nacional y, lo que es más importante, como patrocinador *desinteresado* de estos programas. Aunque la emisión de *The Children Are Watching* tuvo como resultado una cierta reacción negativa contra Bell and Howell por parte de algunos espectadores de Louisiana (donde fue rodada la película), en general el correo que recibía Bell and Howell en relación con sus programas «Close-Up» arrojaba un índice favorable de cuarenta a uno. De hecho, la programación controvertida funcionaba a favor de Bell and Howell en tanto que «tendía a estimular una mayor identificación del patrocinador que el formato habitual de la mayoría de los programas de entretenimiento». La asociación en la mente del espectador de Bell and Howell con «programas polémicos que impactarán además de informar al público» resultó de suma importancia porque además de ser una empresa de fabricación de material fotográfico, Bell and Howell también era una productora importante de equipos audiovisuales para uso escolar. La orientación de «noticias de actualidad» de las películas de Drew encajaba a la perfección con el mercado educativo del que Bell and Howell era proveedor.[26]

La resuelta insistencia del *vérité* en *mostrar* al espectador una situación

en vez de hablarle sobre ella molestaba a algunos críticos. En su investigación histórica del documental televisivo, William Bluem dice con respecto a *The Children Are Watching*:

> Leacock fue a Nueva Orleans esperando encontrarse con aquella terrible injusticia que todo hombre inteligente sabía que estaba ocurriendo allí. Pero, mientras que otros estaban intentando explicar el significado de los acontecimientos para invocar la sobriedad de la razón, él estaba predispuesto a mostrar únicamente el odio y el miedo en su nivel más tumultuoso, dejándonos sin espacio, sin vía, para la acción racional.

Después de una proyección de un filme posterior de Leacock sobre la pena capital, *The Chair* (1962), Louis Marcorelles comentó que a su juicio la película era «extrañamente ambigua en sus comentarios».[11] Mientras que la falta de «razón sobria» y la presencia de «ambigüedad» en lo referente a la relación percibida entre realizador y tema pudo haber molestado a algunos críticos, la «objetividad» del *cinéma vérité* de la que surgen estas cualidades pusieron las películas de Leacock en consonancia con la política de las cadenas de televisión y con los requisitos de los anunciantes.

Ya hemos señalado que el público necesita prestar una mayor atención para seguir un programa informativo (en relación con la programación de entretenimiento). También se podría argüir que de entre la programación informativa los documentales *vérité* requerían el nivel más alto de implicación por parte del espectador. A falta de narrador, el espectador debe hacer las conexiones lógicas entre planos y secuencias. La información verbal no se transmite por medio de una narración minuciosamente planificada y grabada en estudio, sino a través de un diálogo con sonido sincronizado grabado «sobre la marcha». Los espectadores no pueden apoltronarse y esperar que les expliquen el significado de la secuencia que están viendo; deben leer la pantalla de forma activa para descifrar el significado de un plano o de un fragmento de diálogo. En el caso de Bell and Howell, para la que la «profundidad» de la impresión causada por la publicidad era de importancia suma, el *cinéma vérité* debió haber sido el estilo de programa perfecto.

No podemos pasar por alto la relación entre el *cinéma vérité* como extensión de la innovación tecnológica en el cine y el uso que Bell and Howell hizo del tiempo publicitario en «Close-Up» para exponer sus propias innovaciones cinematográficas. Sin tener acceso a los anuncios proyectados durante los cuatro programas «Close-Up» de Leacock y Drew es arriesgado llevar esta relación demasiado lejos, pero desde luego hay ciertas similitudes, tanto en intención como en efecto, entre la tecnología que constituía la base del *cinéma vérité* y la que estaba introduciendo Bell and Howell para el mercado de las películas caseras de 8 mm. No sostenemos que Bell and Howell utilizara las películas *vérité* emitidas en «Close-Up» como medio

para potenciar el desarrollo de un ejército de documentalistas *vérité* en 8 mm, sino que el estilo *vérité* constituía un modelo para el realizador aficionado muy diferente al del cine de Hollwood. El astuto lujo del cine de Hollywood siempre ha sido un objetivo deslumbrante pero inalcanzable para el realizador aficionado. Efectos que parecen «naturales» en cualquier película de Hollywood resultan imposibles de conseguir en nuestro jardín trasero. El *cinéma vérité*, por otra parte, ofrece de forma implícita el mensaje: «Está bien que la cámara haga movimientos bruscos; no importa si tienes que ajustar el enfoque en medio de un plano; puedes andar mientras la cámara está en funcionamiento». Bluem describe *The Children Are Watching* del siguiente modo:

> Leacock decidió entrometerse lo menos posible y grabar la historia hasta el final. Su cámara al hombro nos daba una secuencia de imágenes inconstantes, a medida que iba introduciendo la inestabilidad de encuadre, el *zoom-in* y *out* (y el enfoque momentáneo) y cualquier otro tipo de movimiento de imposición externa.

En su reseña de *Yanki No!*, titulada «Look, Ma, No Light Meters», el corresponsal de UPI Fred Danzig se quejó de lo confuso de algunas imágenes y de lo caótico del metraje rodado sobre la marcha. Como ha señalado Julia Lesage, el *cinéma vérité* ha influido profundamente en la realización feminista contemporánea precisamente porque su estilo es más «accesible» al realizador sin experiencia.[28]

Las características estilísticas del *cinéma vérité* —su evitación de la música y la narración con voz en *off* y su grabación de fenómenos no controlados con la mayor fidelidad posible— parecen atenuar cualquier relación entre éste y la política. No obstante, todo uso del cine es político en el sentido más amplio del término, y ni siquiera el *vérité* «objetivo» constituye una excepción. Además, todo movimiento estilístico en la historia del cine ha surgido dentro de un contexto social y político específico. En las películas de la serie «Close-Up» en concreto y en los apuntalamientos filosóficos del *cinéma vérité* en general se pueden ver conexiones con una postura política que ha sido denominada «liberalismo americano».

El objetivo del *cinéma vérité* como movimiento de vanguardia es convertir el cine en un medio tan transparente como sea posible, ofrecer un retrato real del mundo restringiendo drásticamente las posibilidades de manipulación del realizador. No obstante, las aspiraciones del *cinéma vérité* no son neutrales. La base filosófica implícita del *vérité* es una versión del empirismo. El *cinéma vérité* presupone la noción empírica de que la «verdad» de una situación determinada puede determinarse por medio de la observación y grabación desapasionada por parte de un observador imparcial. Como señaló Leacock en 1964: «A medida que iba haciendo películas

de situaciones que estaban fuera de control, descubría cosas que me parecieron extraordinariamente interesantes. No porque fueran ingeniosas ni elegantes ni nada de eso, sino porque eran reales. Te ofrecían datos para que tú intentases averiguar qué diablos estaba pasando». Tanto el empirismo científico (e histórico) estudiado en el capítulo 1 como el empirismo implícito en el comentario de Leacock derivan de la convicción de que si observamos la realidad con la suficiente atención, se revelará ante nosotros; de que la «verdad» está «ahí fuera» en los datos que recogen nuestros sentidos.

Leacock era consciente de la objeción que se le puede poner a la reivindicación de objetividad por parte del realizador (del mismo modo que en el capítulo 1 se pusieron objeciones a la objetividad del historiador), pero insistió en que la «subjetividad» que la presencia de la cámara introducía en la situación cinematográfica podía limitarse utilizando las técnicas apropiadas. Asimismo, Leacock creía que esta intrusión mínima del realizador no alteraba de forma sustancial la «verdad» básica de aquello que rodaba.[29] Uno de los principales problemas estéticos (y, por extensión, problemas filosóficos) de los realizadores *vérité* a partir de *Primary* ha sido cómo minimizar la intrusión de la cámara y el realizador en el suceso profílmico, cómo se puede hacer que los «temas» ignoren o se olviden de la presencia de la cámara, en otras palabras, cómo conseguir que los hechos cinematográficos grabados «hablen por sí mismos». El empirismo del *cinéma vérité* norteamericano lo hace muy diferente de su variante francesa (también llamada, para mayor confusión, *cinéma vérité*) desarrollada al mismo tiempo por el realizador Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin. En *Chronique d'un été* (1960) y otras películas, Rouch y Morin utilizaban cámaras portátiles y equipos de grabación como herramientas más de provocación y enfrentamiento que de observación imparcial.

Un historiador marxista mantendría que la orientación empírica del *vérité* norteamericano expone un punto de vista político, ya que el empirismo asume que se puede aprender «cómo funciona el mundo» a través de la simple observación. Un punto de vista marxista afirmaría que todo lo que nos dice este tipo de observación empírica es cómo la ideología hace que *parezca que el mundo funciona*. No obstante, no hace falta ser marxista para ver implicaciones políticas más específicas en los temas y el estilo de las películas de *cinéma vérité* de la primera época, implicaciones que podríamos llamar «liberales».

Como doctrina política, el liberalismo económico no ha sido articulado con demasiada precisión, y lo que se ha denominado «liberal» en una época puede haber sido tildado de «radical» o incluso «socialista» en otra. No obstante, la mayoría de los científicos e historiadores políticos estarían de acuerdo en que durante las décadas de los cincuenta y sesenta habían venido a representar la convicción de que, como lo expone Edward Shills,

> (...) Un gobierno que se nutre de los recursos del conocimiento científico puede mejorar su rendimiento y de este modo hacerse más útil en la promoción del bienestar común. (...) [Éste] afirma la posibilidad de mejorar las instituciones sociales a través de la acción racional (...) [y de] la conveniencia de un desarrollo gradual y por etapas en vez de una resolución drástica de todos los problemas.

De un modo similar Irving Howe ve el liberalismo como una tendencia reformista en la política del siglo XX, que ha intentado mejorar las condiciones de los menos favorecidos en la sociedad moderna a través de la regulación e intervención gubernamentales, en vez de a través de la reestructuración radical de la sociedad o del sistema económico. La efectividad del liderazgo durante la época de guerra de Roosevelt y su sucesor Harry Truman han convencido a los liberales de la necesidad de una rama ejecutiva fuerte y agresiva así como del potencial de un gobierno federal poderoso y bienintencionado para resolver problemas a gran escala: acabar con la pobreza y la discriminación en casa, mejorar las condiciones sociales en el exterior y, literalmente, intentar alcanzar las estrellas. En el liberalismo americano moderno ha sido de importancia capital la creencia en una «prensa crítica y activa». La prensa se tiene por una especie de guardián social, que pone en conocimiento de los ciudadanos y su gobierno los desgarrones y agujeros en el tejido social que deben ser remendados.[30]

El liberalismo norteamericano alcanzó su cumbre con la elección de John F. Kennedy en 1960. Después de ocho años de administración republicana conservadora, el ala liberal del partido demócrata tenía una oportunidad para poner en práctica sus objetivos, para «poner el país de nuevo en marcha», como rezaba el eslogan de la campaña de Kennedy. Durante los ocho años siguientes, la Casa Blanca (primero con Kennedy, 1960-1963; después con Johnson, 1963-1968) inauguró el programa espacial, apoyó la integración en las escuelas públicas, lanzó la campaña de «Guerra contra la pobreza», formó el Cuerpo de la Paz y aumentó las ayudas a países extranjeros.

El propio estilo del documental de *cinéma vérité* lo convirtió en la forma perfecta para una «prensa crítica y activa». Su tecnología (cámaras y grabadoras de sonido sincronizado móviles y versátiles) no sólo permitían al realizador captar en cine los problemas sociales escondidos de la vista del público, sino que también dejaba que los temas de los filmes hablaran por sí mismos. El rechazo del realizador de inmiscuirse en el tema de la película realzaba la veracidad percibida de las imágenes captadas en filme. Para Leacock el objetivo del *cinéma vérité* era «encontrar algún aspecto importante de la sociedad por medio de la observación de nuestra sociedad, de la observación del modo en que las cosas ocurren en realidad como contraste con la idea que tiene la gente de cómo se supone que tienen que ocurrir las cosas».[31] La asunción implícita es que si la gente bienpensante toma

conciencia de «cómo son las cosas en realidad», tomará medidas para corregir injusticias y desigualdades. No es tarea del realizador abogar por un programa de cambio específico; basta con revelar la «verdad» de la situación social al espectador.

Robert Drew se ha llamado a sí mismo «apolítico». No obstante, después de sus decepcionantes experimentos en la realización de documentales para NBC en 1954, Drew se volvió hacia las obras de diversos filósofos, críticos sociales y realizadores para encontrar «indicios» del papel que el documentalista podía realizar en televisión: Walter Lippman, William Allen White, John Grierson, Henry Adams, Robert Flaherty, George Bernard Shaw y Josiah Royce.[32] Dos de ellos, Royce y Lippman, tienen una especial importancia en la relación entre *cinéma vérité* y liberalismo. Josiah Royce, un colega de Harvard de William James, escribió un libro de filosofía para lectores no especializados, *The Philosophy of Loyalty*, publicado en 1908. Este libro tuvo, según Drew, un «efecto incendiario» sobre él. *The Philosophy of Loyalty*, la principal declaración de Royce sobre ética, estudia la cuestión, «¿Cuáles son los valores más importantes por los que regir nuestra vida?». Para Royce el valor moral a destacar sobre el resto es la lealtad. Royce definió la lealtad como la devoción a una causa y el servicio a la misma. «Sólo una causa, dignificada por la unidad social que da a muchas vidas pero también convertida en vital para el hombre leal a raíz del afecto personal que despierta en su corazón, sólo una causa tal puede unificar sus mundos exterior e interior.»[33]

Drew no nos dice a qué causa social pudo haberle movido a adherirse la obra de Royce, pero sus lecturas de Walter Lippman durante el año en que estuvo estudiando con la beca Neiman sugieren una posibilidad a tener muy en cuenta. Lippman, a quien Robert Bartley ha tildado de «pilar del sistema liberal»,[34] publicó *Essays in the Public Philosophy*, uno de sus libros más populares y controvertidos, en 1955. En él argüía que el veloz ritmo del cambio tecnológico en el siglo XX y la resultante complejidad de los problemas políticos domésticos e internacionales planteaban serias dudas sobre la capacidad de las democracias occidentales para hacer frente a dichos problemas. Muchas cuestiones requerían respuestas inmediatas, pero respuestas basadas en análisis detallados de complejas alternativas. La democracia, con su lento y engorroso proceso de deliberación, persuasión y dominio de la mayoría, no reunía las cualidades apropiadas para ocuparse de los problemas de la era atómica. En el análisis de Lippman del «estrepitoso fracaso de las democracias liberales occidentales a la hora de hacer frente a las realidades de este siglo» tenía una importancia capital la incapacidad del periodismo para informar a la población sobre complejos problemas sociales de tal modo que se pudieran tomar decisiones racionales con respecto a las que, una vez tomadas, pudiera actuar una nación unifi-

cada.[35] Muchos interpretaron el pesimismo de Lippman como un ataque contra el liberalismo pero otros vieron sus advertencias como un desafío para reparar las grietas que señalaba Lippman en el edificio liberal.

Drew ha dicho que compartía la convicción de Lippman de que las democracias se enfrentaban a una crisis en lo que a toma de decisiones se refiere y por tanto una crisis en el periodismo, pero asimismo creía que el uso innovador de las nuevas tecnologías podría ayudar a solventar problemas que había creado la propia innovación tecnológica. La televisión puede utilizarse «para dar a las masas la experiencia compartida necesaria para que funcionen sus democracias». Drew vio que el principal vehículo para esta «experiencia compartida» podía ser el documental en la franja horaria de máxima audiencia. «Lo que puede añadir al espectro periodístico es algo totalmente único: la experiencia impactante de cómo es estar en otra parte, de ver por uno mismo los dramáticos desarrollos en la vida de gente implicada en historias importantes.»[36]

Esto no es una tentativa de establecer qué hacía Drew en sus películas ni de demostrar que su objetivo era la promoción de una postura política específica por medio del cine y la televisión. Hay que tener presente que Drew se confesó «apolítico». No obstante, parece ser que el liberalismo formaba parte del contexto político del que surgió el *cinéma vérité* tanto en sentido general como particular. Remitiéndonos al estudio del caso del capítulo 3, la victoria liberal ayudó a establecer los términos del discurso social y político de aquel periodo. Más específicamente, se puede ver que tanto la filosofía cinematográfica de Drew como la de Leacock surgieron de una preocupación liberal sobre el papel adecuado de la prensa en las sociedades democráticas.

En los temas de los propios filmes de «Close-Up» hay más pruebas de cómo el liberalismo aportó un importante contexto para las primeras películas de Drew. La primera, *Yanki No!*, se centraba en el antiamericanismo en América Latina, un tema que se convertiría en una de las principales preocupaciones para el Ministerio de Asuntos Exteriores de la administración Kennedy. *X-Pilot* (1960), la segunda película «Close-Up» proyectada, trataba sobre el piloto de pruebas de aviones a reacción Scott Crossfield. Las pruebas de vuelo de los «aviones X» fueron de gran ayuda para el programa espacial, una prioridad de la administración Kennedy. El tercero, *The Children Are Watching*, examinaba la integración en Louisiana. Drew dijo, con respecto a este último: «Creía que cuando la gente viera lo perversos y horribles que eran delante de sus propios niños, se transformarían».[37] La última película emitida en la serie «Close-Up», *Adventures on the New Frontier* (1961), era un día en la vida del presidente Kennedy. En las palabras de su narración inicial, el filme llevaba al espectador a «una aventura personal con el presidente mientras se enfrenta con los graves problemas de los Estados Unidos y el mundo entero».

Es cierto que el *cinéma vérité* ha sido utilizado para tratar temas que no son problemas sociales ni cuestiones «liberales». Después de dejar Drew Associates, Donn Pennebaker dirigió su atención al tratamiento *vérité* de la música y el arte: *Bob Dylan, Don't Look Back* (1965), *Monterey Pop* (1968), *Original Cast Album: Company!* (1970) y *Keep On Rockin'* (1970). Albert y David Maysles, miembros durante varios años del «equipo» Drew, han producido una serie de estudios de personajes tipo *cinéma vérité* en *Showman* (1962), *Meet Marlon Brando* (1965), *Salesman* (1969) y *Gimme Shelter* (1970). No obstante, otros documentalistas han encontrado en el *vérité* un medio apropiado para expresar lo que podríamos denominar su «compromiso social», un compromiso basado en la mayoría de los casos en la tradición liberal americana de la «política de la conciencia». En esta categoría se pueden incluir películas como *Chiefs* (1969), de Leacock, un filme sobre las actitudes de los jefes de policía norteamericanos; la serie de películas de Frederick Wiseman sobre las instituciones sociales norteamericanas: *Titicut Follies* (1967), *Law and Order* (1969), *High School* (1969), *Hospital* (1970) y *Basic Training* (1971); *A Time for Burning* (1965) de William Jersey, sobre la integración en las iglesias; el documental sobre la guerra de Vietnam de Peter Davis *Hearts and Minds* (1973); y la película de Barbara Kopple sobre la huelga de mineros de Kentucky, *Harlan County, U.S.A.* (1977).

Una vez más, lo que los une a una noción liberal del papel de la prensa no es sólo su elección del tema sino también su estilo. En palabras de Leacock, las películas *vérité* «observan nuestra sociedad». Exponiendo problemas sociales sin hacer comentarios explícitos sobre los mismos, los documentales *vérité* dejan las soluciones a dichos problemas fuera de la película. No es tarea del realizador abogar por un programa de cambio específico; se limita a revelar la «verdad» sobre una institución social al espectador de un modo tan imparcial como sea posible. El estilo del *cinéma vérité* contiene una visión filosófica liberal en tanto que asume que sean cuales sean las desigualdades reveladas por medio de la observación cinematográfica de la realidad, pueden resolverse haciendo reajustes en el sistema social. Los prejuicios raciales o el sentimiento antinorteamericano no se «explican» en estas películas ni se utilizan como ilustración del fracaso del sistema social en conjunto; más bien, se presentan como fallos en el sistema que pueden corregirse por medio de la actuación del gobierno o de ciudadanos preocupados. El realizador *vérité* no tiene un programa alternativo específico que presentar. De hecho, cuando un realizador desea utilizar la variante documental no sólo para presentar un problema social sino también para defender un plan de acción político o social, se encuentra con que el *cinéma vérité* es un estilo que presenta importantes restricciones a la hora de trabajar con él. Algunas feministas y realizadores del Tercer Mundo han tenido que

desviarse de la «objetividad» del *vérité* porque esta característica lo hacía incompatible con el deseo del realizador de expresar su compromiso con una postura política o social específica.[38]

El destino del cinéma vérité

Después del contrato inicial para cuatro películas, ABC dio por terminada su asociación con Time, Inc., en la realización de documentales. Drew recuerda que ambas compañías tuvieron diferencias a causa de la propiedad de una emisora de televisión local. También es probable que ABC considerara su breve asociación con Time, Inc. y Drew como una medida interina que procuró a esta cadena un cierto respiro de la presión de la FCC al mismo tiempo que le daba tiempo para reforzar su sección de informativos. Tras disolver su asociación con Time, ABC anunció una vuelta a su política previa de no aceptar programas de asuntos públicos ajenos a su propia sección de informativos. A excepción de algunos casos aislados, esta política sigue aplicándose en las tres cadenas comerciales.

La televisión pública ha constituido la única salida para la emisión de documentales de *cinéma vérité* (o documentales de producción independiente de cualquier tipo, si a eso vamos). Algunos filmes de *cinéma vérité* han sido distribuidos en salas de cine (*Harlan County, U.S.A., Gimme Shelter, Monterey Pop, Gray Gardens* [1975], *El mejor de los muchachos* [Best Boy, 1979], *Gates of Heaven* [1978]). Otros se han distribuido por salas alternativas, sociedades cinematográficas y se han proyectado en cursos universitarios. Como ya hemos señalado, algunos realizadores comprometidos con la política han tenido necesidad de ir más allá del *vérité* y desarrollar un estilo cinematográfico más polémico. Una buena parte del carácter vanguardista del movimiento ha quedado diluida, como ocurre a menudo con los movimientos estilísticos «alternativos», a causa de la adopción de técnicas *vérité* por parte de la cinematografía de Hollywood. Desde que Haskell Wexler utilizó en *Medium Cool* (1968) metraje no controlado y un «estilo» *vérité* (cámara al hombro, rodaje en exteriores) para dar un aire documental a una película de ficción con un guión preestablecido, se ha convertido en un cliché de Hollywood que cuando un director quiere transmitir un cierto aire de espontaneidad e inmediatez en una secuencia determinada, utiliza un estilo *vérité* de filmación nerviosa y con la cámara al hombro.

El *cinéma vérité* no ha llegado a prosperar ni siquiera en la programación televisiva de asuntos públicos, donde alcanzó por vez primera un nivel de audiencia importante en los Estados Unidos. Esto se debe a que desde la época de Edward R. Murrow, en la década de los cincuenta, los documentales televisivos se han estructurado en torno al reportero, cuya voz y

rostro resultan familiares al público: Edward R. Murrow, Roger Mudd, Mike Wallace, Dan Rather, Geraldo Rivera, Barbara Walters. La inevitable mediación entre público y tema que implica el reportero es un anatema para el *cinéma vérité*. Por otra parte, las cadenas de televisión no pagan a sus reporteros estrella sueldos de seis cifras para que sean «invisibles» en los documentales de máxima audiencia. Por tanto, el típico documental emitido en franjas horarias de máxima audiencia no está estructurado en torno a los principios del *cinéma vérité*, sino en torno a Mike Wallace saliendo desde detrás de un espejo unilateral, Geraldo Rivera persiguiendo por un aparcamiento a un entrevistado esquivo y Dan Rather disfrazado como un rebelde afgano.

Conclusiones: la fuerza relativa de los mecanismos generativos en el cinéma vérité

¿Por qué surgió el *cinéma vérité* cuando lo hizo? Como demuestra este breve análisis de su contexto histórico, sería difícil afirmar que alguna persona, institución o acontecimiento fue la causa de que el *cinéma vérité* se desarrollara como un estilo de cinematografía documental. Más bien, los comienzos de su historia en los Estados Unidos son un resultado de la interacción de varios mecanismos. A pesar de que Robert Drew desempeñó un papel capital a la hora de conseguir que los documentales de *cinéma vérité* fueran emitidos por televisión, sería demasiado simplista decir que él fue el «responsable» del desarrollo del *cinéma vérité*. De un modo similar, a pesar de que Richard Leacock parece haber sido una fuerza creativa importante en la configuración de las primeras películas norteamericanas de *cinéma vérité* y a pesar de que él y Donn Pennebaker idearon el primer equipo práctico de grabación de *vérité*, sería igualmente simplista afirmar que el *cinéma vérité* se desarrolló únicamente a causa de sus esfuerzos. La tecnología que adaptaron Leacock y Pennebaker ya existía (aunque en su forma más primitiva) o estaba en periodo de desarrollo. No obstante su invención e innovación fueron la respuesta a las necesidades militares de la segunda guerra mundial así como a las de la industria de comunicación y el programa espacial más que a las de la cinematografía documental. Además, el deseo de un «cine de la verdad» a finales de los años cincuenta no puede achacársele a un solo individuo. Drew y Leacock forman parte de un movimiento más amplio en el cine europeo y americano hacia una alternativa «realista» al clásico cine narrativo de Hollywood.

Es poco probable que el *cinéma vérité* hubiera surgido en los Estados Unidos como un estilo de cine diferenciado tan pronto como lo hizo de no ser por la perseverancia y capacidad para la gerencia de Robert Drew y el

compromiso artístico de Richard Leacock. Como ocurre con la mayoría de los fenómenos históricos, los individuos marcan una diferencia, pero esta «diferencia» es un factor entre otros muchos. Los esfuerzos de Drew podrían no haber dado fruto si no hubiera sido por la necesidad que tenía ABC de aumentar su programación de asuntos públicos, situación que condujo a que Time, Inc. fuera capaz de romper con la prohibición general de las cadenas de usar material no producido por sus propios equipos. Ni ABC habría estado dispuesta a arriesgarse con una programación de asuntos públicos tan diferente de los documentales televisivos habituales de no ser por su difícil posición con respecto a las demás cadenas y por la necesidad de Bell and Howell de arriesgar su minúsculo presupuesto publicitario en un intento de captar la atención de un segmento de la audiencia concreto, ni Drew ni Leacock concibieron la «objetividad» del *vérité* como un modo de adaptarse a las necesidades institucionales de ABC o Bell and Howell. No obstante, si las películas de Drew para «Close-Up» hubieran «tomado partido» en los temas que presentaban o abogado abiertamente por una postura social o política, es muy poco probable que ABC hubiera permitido la emisión de material de asuntos públicos ajeno a la cadena o que Bell and Howell se hubiera ofrecido como patrocinador.

El destino del *cinéma vérité* después de «Close-Up» ilustra los cambios que puede atravesar un fenómeno cinematográfico histórico a medida que se alteran sus mecanismos generativos. Asimismo, indica la primacía de la relación entre el cine y la televisión comercial como factor causal en la historia del *cinéma vérité*. En este caso, por alguna razón —una desavenencia entre los directivos de ABC y Time, Inc. y/o una regresión a su política inicial en lo referente a material de asuntos públicos— ABC dio por terminada su colaboración con Time, Inc., privando de este modo al *cinéma vérité* de la oportunidad de ser emitido por televisión a un número de público elevado en el nivel nacional. Como movimiento estilístico, el *cinéma vérité* no desapareció, pero después de 1961, los realizadores *vérité* se vieron obligados a considerar la televisión pública, las salas de cine y las sociedades cinematográficas como únicas salidas de exhibición. Es fácil jugar al «qué habría ocurrido si» con el curso de la historia del *cinéma vérité* después de la serie «Close-Up». «¿Qué habría ocurrido si» ABC hubiera seguido permitiendo la emisión de material de asuntos públicos ajeno a su sección de informativos? «¿Qué habría ocurrido si» no se hubiera desarrollado el sistema de estrellas en las cadenas de televisión informativas? Por desgracia, quizá, para el documental *vérité* y la audiencia televisiva, el planteamiento de estas preguntas es sólo un juego. Lo que ocurrió fue que, debido a la política de las cadenas de televisión comerciales, el *cinéma vérité* se vio relegado hasta una posición de cinematografía marginal, con escasas posibilidades de ser proyectado en salas y menos aún de ser emitido en la

televisión comercial, y con sus características estilísticas apropiadas por las prácticas dominantes de Hollywood y de la televisión comercial.

Notas

1. Mamber, S. (1974), *Cinéma Vérité in America*, Cambrigde, Mass., MIT Press, pág. 23.
2. Barsam, R. M., «Nonfiction Film: The Realist Impulse», en Mast, G. y Cohen, M. (comps.) (1979), *Film Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford, págs. 582-583; y Bordwell, D. y Thompson, K., *Film Art: An Introduction*, Reading, Mass., Addison-Wesley, págs. 96-97 (trad. cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995).
3. Mamber, *Cinéma Vérité in America*, pág. 4.
4. Bordwell, D., (1980), *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*, Nueva York, Arno, pág. 1.
5. Blue, J., «One Man's Truth —An Interview with Richard Leacock», *Film Comment* 3 (primavera 1965), págs. 16-23; y Jaffe, P., «Editing Cinéma Vérité», *Film Comment* 3 (verano de 1965), págs. 43-47.
6. Zavattini, C., «Some Ideas on the Cinema», *Sight and Sound* 23 (julio-septiembre de 1953), págs. 64-70, citado en Mamber, *Cinéma Vérité in America*, pág. 15.
7. Jaffe, «Editing Cinéma Vérité», pág. 43.
8. Calder-Marshall, A. (1963), *The Innocent Eye: The Life of Robert Flaherty*, Baltimore, Penguin Books, págs. 221-222.
9. Zimmerman, P., «With Cameras and Guns: Amateurs, 16 mm, Hollywood, and World War II», documento inédito, Universidad de Wisconsin, 1980. Me gustaría agradecer a la doctora Zimmerman su amabilidad al compartir conmigo su investigación sobre este tema antes de publicarla.
10. Howe, J.W., «The Documentary Technique and Hollywood», *American Cinematographer* (enero de 1944), pág. 10; citado en Zimmerman, «With Cameras and Guns», pág. 2.
11. Entrevista con Robert Drew de Robert C. Allen, 11 de diciembre de 1981; Edmund M. Digiulio, «Development in Motion Picture Camera Design and Tecnology —A Ten-Year Update», *SMPTE Journal* 85 (julio de 1976), págs. 483-486; y Loren L. Ryder, «Magnetic Sound Recording in the Motion Picture and Television Industries», *SMPTE Journal* 85 (julio de 1976), págs. 528-530.
12. Drew, R., «An Independent Among the Networks», escrito inédito, 1981.
13. Información extraída de una entrevista a Drew; Drew, «Independent Among the Networks»; y Mamber, *Cinéma Vérité in America*, págs. 30-40.
14. Marcorelles, L., (1973), *The Living Cinema*, Nueva York, Praeger, pág. 50.
15. «ABC-TV Assault on the Summit», *Broadcasting* 56 (16 de marzo de 1959), págs. 199-200; «Are CBS-TV and NBC-TV Copycats?» *Broadcasting* 60 (17 de abril de 1961), pág. 46; y «Strategy for a Program Battle», *Broadcasting* 57 (17 de agosto de 1959), págs. 27-34.
16. «There's Money in Public Service», *Broadcasting* 58 (18 de abril de 1960), págs. 29-32.
17. «This Way to the Escape Hatch?» *Broadcasting* 58 (18 de enero de 1960), pág. 46; y «Big Swing to Information Shows», *Broadcasting* 59 (19 de diciembre de 1960), págs. 39-40.
18. *Broadcasting* 58 (1 de febrero de 1960), págs. 31-33.
19. «Endorsement for Public Affairs», *Broadcasting* 59 (19 de diciembre de 1960), págs. 39-40.
20. Citado en «Bell and Howell Sticks to *Close-Up*», *Broadcasting* 61 (18 de septiembre de 1961), pág. 34.
21. *Wall Street Journal*, 8 de enero de 1960, pág. 26; 13 de enero, pág. 10; 21 de septiembre, pág. 7; 4 de mayo de 1961, pág. 4; 26 de mayo, pág. 30; y «Bell and Howell Thrives on Controversy», *Sponsor* 15 (5 de junio de 1961), págs. 43-44.
22. Ibíd., pág. 44.
23. «T. V. Documentaries: Will They Sell?» *Printer's Ink* 15 (1 de mayo de 1959), págs. 40-44; y «Bell and Howell Thrives on Controversy», pág. 44.
24. Entrevista a Leacock, pág. 16.
25. 13 FCC 1249, 1949; Amendment to Sección 315. Communications Act, 1959; y Paul Silver, citado en «There's Money in Public Service», *Broadcasting* 58 (18 de abril de 1960), págs. 29-32.
26. «Endorsement of Public Affairs», *Broadcasting* 59 (19 de diciembre de 1960), págs. 39-40;

y ABC memo, Bert Briller to William Muller, 8 de agosto de 1960, citado en Zimmerman, «With Cameras and Guns».

27. Bluem, W., (1965), *Documentary in American Television*, Nueva York, Hasting House, pág. 130; y Marcorelles, L., «Nothing But the Truth», *Sight and Sound* 32 (verano de 1963), págs. 114-117.

28. Bluem, *Documentary in American Television*, pág. 129; Fred Danzig, «Look Ma, No Light Meters», UPI Wire Story, 8 de diciembre de 1960, citado en Zimmerman, «With Cameras and Guns»; y Lesage, J., «Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film», *Quarterly Review of Film Studies* 3 (otoño de 1978), págs. 507-523.

29. Citado en Marcorelles, *Living Cinema*, págs. 47-58.

30. Shills, E., «The Antimonies of Liberalism», págs. 135-200; Bartley, R., «Liberalism in 1976», págs. 61-80; Howe, I., «Socialism and Liberalism», págs. 33-59; todo ello en Equipo del Research Institute on International Change (1978), *The Relevance of Liberalism*, Universidad de Columbia, Boulder, Colo., Westview Press.

31. Entrevista a Leacock, pág. 18.

32. Entrevista a Drew; y Drew, «Independent Among the Networks», pág. 4.

33. Royce, J., (1969), *The Basic Writings of Josiah Royce*, Chicago, Universidad de Chicago, *The Philosophy of Loyalty* en volumen II, pág. 877.

34. Bartley, «Liberalism in 1976», pág. 63.

35. Lippman, W., (1955), *Essays in the Public Philosophy*, Boston, Little, Brown; y Adams, L. L. (1977), *Walter Lippman*, Boston, Twayne, págs. 155-193.

36. Drew, «Independent Among the Networks», págs. 8-9.

37. Entrevista a Drew.

38. Lesage, «Political Aesthetics», pág. 522.

10. Guía selectiva de lectura

La siguiente guía, organizada de acuerdo con los temas de los capítulos, ofrece una bibliografía escogida. Por cuestiones de espacio sólo se pueden incluir selecciones representativas de la literatura sobre la historia del cine. La mayoría de los ejemplos se centran en el cine norteamericano. Hemos incluido a propósito numerosas biografías populares, estudios de admiradores y material referente al cine contemporáneo (posterior a 1960). Todos los libros citados deberían estar en los fondos de cualquier biblioteca universitaria o pública importante.

Capítulo 1: La historia del cine como historia

Los historiadores del cine están empezando a examinar la naturaleza y propósito de la investigación histórica del cine. Edward Buscombe ha contribuido con tres importantes ensayos: «A New Aproach to Film History», 1977 *Film Studies Annual, Part II*, West Lafayette, Ind., Universidad de Purdue, 1978, págs. 1-8, «Introduction: Metahistory of Films», *Film Reader* 4, págs. 11-15; y «Notes on Columbia Picture Corp., 1926-41», *Screen* 16 (otoño de 1975), págs. 65-82. De un valor semejante son Robert C. Allen, «Film History: The Narrow Discourse», *1977 Film Studies Annual*, West

Lafayette, Ind., Universidad de Purdue, 1978; Michael T. Isenberg, «Toward an Historical Methodology for Film Scholarship», *The Rocky Mountain Social Science Journal* 12, n. 1 (enero de 1975), págs. 45-57; Vance Kepley, «Griffith's *Broken Blossoms* and the Problem of Historical Specificity», *Quarterly Review of Film Studies* 3, n. 1 (otoño 1977), págs. 37-48; y Gerald Mast, «Film History and Film Histories», *Quarterly Review of Film Studies* 1, n. 3 (agosto de 1976), págs. 297-314.

Sobre una tipología de enfoques de la historia del cine, véase Charles F. Altman, «Toward a Historiography of American Film», *Cinema Journal* 16, n. 1 (primavera de 1977), págs. 1-25. El artículo de Altman resulta especialmente valioso porque presenta un análisis exhaustivo de los diferentes métodos utilizados por los historiadores cinematográficos. Una alternativa es Geoffrey Nowell-Smith, «Facts about Films and Facts of Films», *Quarterly Review of Film Studies* 1, n. 3 (agosto de 1976), págs. 272-275.

La naturaleza de la investigación, explicación y conocimiento históricos ha sido objeto de miles de artículos, monografías y libros. Conviene empezar por uno de los primeros escritos para estudiantes de los programas históricos tradicionales. Éstos analizan filosofías de la historia así como el proceso de llevar a cabo la investigación y redacción de textos históricos. Entre los mejores están Paul K. Conkin y Roland N. Stromberg (1972) *The Heritage and Challenge of History*, Nueva York, Dodd, Dodd, Mead; Donald V. Gawronski (1975) *History: Meaning and Method*, Glenview, Ill., Scott, Foresman; Louis Gottschalk (1969) *Understanding History*, Nueva York, Knopf; y R. J. Shafer (1969) *A Guide to Historical Method*, Homewood, Ill., Dorsey Press.

Una discusión filosófica más general de cuestiones historiográficas, pero escrita en un estilo más franco, se puede encontrar en Carr, E.H. (1961) *What Is History?*, Nueva York, Vintage (trad. cast. *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Seix Barral, 1981). Se trata de una recopilación de conferencias sobre la naturaleza de la historia, ofrecidas en Oxford a finales de los años cincuenta. Carr presenta argumentos de un modo claro y sucinto contra la visión histórica de «sentido común» o empírica.

La obra de David Hackett Fischer (1970) *Historian's Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*, Nueva York, Harper & Row, ofrece prácticamente una enciclopedia de los problemas con los que los historiadores en activo se encuentran en su trabajo. Fischer informa por medio de ejemplos; su libro habría sido más útil incluso si hubiera añadido una serie de preceptos en la conclusión. No obstante, *Historian's Fallacies* sigue siendo una buena referencia para iniciar el estudio de la historiografía.

Dos útiles antologías contienen los pensamientos de historiadores (y filósofos) acerca de la naturaleza de la investigación histórica: Fritz Stern (1956) *The Varieties of History*, Nueva York, Meridian; y Patrick Gardiner (1961)

Theories of History, Glencoe, Ill., The Free Press. Este último está dirigido a especialistas e incluye un buena bibliografía.

También se sugieren dos libros de historiadores en activo analizando su área de trabajo a un nivel más avanzado; merece la pena leer ambos. El mejor es Jacques Barzun y Henry F. Graff (1977) *The Modern Researcher*, 3ª ed., Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich. De hecho este libro es para cualquiera que esté interesado en la investigación y redacción de textos de calidad. Por otra parte, se puede encontrar un sucinto sumario de diversos enfoques al análisis histórico en H. P. R. Finberg (comp.) (1962) *Approaches to History*, Toronto, Publicaciones de la Universidad de Toronto. Esta colección constituye una buena introducción a la importancia de metodologías específicas.

Por último, ¿a dónde creen los historiadores norteamericanos que se dirige su área? John Higham (1970) en *Writing American History: Essays in Modern Scholarship*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana, propone una respuesta. Higham es uno de los historiadores intelectuales más respetados de América. Sobre una recopilación de otras perspectivas, véase Charles F. Delzell (comp.) (1977) *The Future of History*, Nashville, Publicaciones de la Universidad de Vanderbilt. Estos once ensayos abarcan el ámbito de los enfoques historiográficos así como un análisis de las relaciones entre la historia y las ciencias sociales.

Un grupo específico de historiadores sociales en Francia ha estado elaborando una influyente alternativa a los enfoques adoptados en los Estados Unidos y Gran Bretaña. Su obra, desarrollada en torno y a través de los *Annales*, tiene como objetivo una reconstrucción completa e interdisciplinaria del pasado (*histoire totale*). Por medio del uso de la cuantificación, demografía, sociología, economía, antropología, biología, lingüística y psicología, la escuela de *Annales* ha intentado poner en un primer plano de la investigación y redacción de textos históricos a la gente normal y los problemas cotidianos. Conviene sumergirse con cuidado en Marc Ferro (comp.) (1972) *Social Historians in Contemporary France: Essays from Annales*, Nueva York, Harper & Row; Traian Storanovich (1976) *French Historical Method: The Annales Paradigm*, Ithaca, N. Y., Publicaciones de la Universidad de Cornell; y Fernand Braudel (1976) *The Mediterranean World in the Age Of Philip II*, Nueva York, Harper & Row (trad. cast.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976).

Los filósofos profesionales también se han ocupado de cuestiones de historiografía de diversos modos complejos e interesantes. Escriben para especialistas. Entre los más accesibles están R. F. Atkinson (1978) *Knowledge and Explanation in History: An Introduction to the Philosophy of History*, Ithaca, N. Y., Publicaciones de la Universidad de Cornell.; Arthur C. Danto (1968) *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Publi-

caciones de la Universidad de Cambridge (trad. cast.: *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona, Paidós, 1989); William Drayd (comp.) (1966) *Philosophical Analysis and History*, Nueva York, Harper & Row y W. H. Walsh (1951) *Introduction to the Philosophy of History*, Londres, Hutchinson.

El trabajo de los historiadores del arte también puede ayudarnos con muchas de las mismas cuestiones. Se puede consultar un análisis de enfoques convencionales en W. Eugene Klienbauer (1971) *Modern Perspectives in Western Art History*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston. Acerca de una perspectiva radical, véase Arnold Hauser (1959) *The Philosophy of Art History*, Nueva York, Meridian.

Los filósofos de la ciencia no han escrito demasiado acerca de empirismo y convencionalismo. El particular estudio de Robert Allen se basa en obras que se ocupan de temas avanzados en esta área: Ted Benton (1977) *Philosophical Foundations of the Three Sociologies*, Londres, Routledge and Kegan Paul; Roy Bhaskaer (1978) *A Realist Theory of Science*, Atlantic Highlands, N. J., Humanities Press; y Russell Keat y John Urry (1975) *Social Theory as Science*, Londres, Routledge and Kegan Paul. Esta obra es tan nueva que incluso quienes la apoyan reconocen que sólo es un primer paso. El único estudio en el que esta teoría se ha aplicado al cine es el libro de Terry Lovell (1980) *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*, Londres, British Film Institute. Para los filósofos de la ciencia, la obra de Thomas S. Kuhn es más ampliamente conocida en los Estados Unidos. Su obra clave apareció en 1962 bajo el título de *The Structure of the Scientific Revolutions*, Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago (trad. cast.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990). Sobre el modo en que Kuhn ve su papel en la construcción de la teoría véase su artículo, «The Relations Between History and the History of Science», en Felix Gilbert y Stephen R. Graubaird (comps.) (1972), *Historical Studies Today*, Nueva York, W. W. Norton, págs. 159-192. Gene Wise ha intentado transformar la teoría de Kuhn en práctica histórica en *American Historical Explanations: A Strategy for Grounded Inquiry*, Minneapolis, Publicaciones de la Universidad de Minnesota, 1980.

Capítulo 2: Investigación de la historia del cine

Hay muy pocos documentos escritos acerca de la historia de los estudios cinematográficos en los Estados Unidos. Se puede encontrar un conciso estudio, «Film Study and Its Evolution», en Nancy Allen (1979) *Film Study Collections: A Guide to Their Development and Use*, Nueva York, Frederick Ungar, págs. 3-10. Para un análisis de la rápida expansión del cam-

po durante las dos últimas décadas, véase Ronald Gottesman, «Film Culture: The State of the Art», *Quarterly Review of Film Studies* 2, n. 2 (mayo de 1977), págs. 212-226. Ensayos periódicos en el *Quarterly Review of Films Studies* analizan el estado de la literatura histórica sobre el cine. Para una revisión actualizada de los estudios académicos del cine, véase The American Film Institute, *Guide to College Courses in Film and Television*, Princeton, N. J., Peterson's Guides. Contiene descripciones de currícula cinematográficos en las universidades y colegios mayores de los Estados Unidos. Esta valiosa herramienta de referencia se pone al día periódicamente. The Canadian Film Institute, con base en Ottawa, Ontario, publica *A Guide to Film and Television Courses in Canada*. Para tener una perspectiva británica, se pueden examinar artículos de *Screen Education*, publicados por la Society for Education in Film and Television. En 1982 *Screen Education* se fusionó con *Screen* para hacer una publicación bimensual.

Asimismo, se ha escrito muy poco acerca de los problemas relativos a la evidencia fílmica. Gary Carey en *Lost Films*, Greenwich, New York Graphic Society, 1970, estudia algunos de los cientos de películas que se han perdido irremisiblemente a causa de la desintegración del nitrato. A pesar de que no se centra directamente en el problema de las películas perdidas, Kevin Brownlow (1969) *The Parade's Gone By...*, Nueva York, Ballantine, habla de las dificultades del autor para recuperar películas mudas. También ofrece una deliciosa introducción plagada de anécdotas a la historia del cine mudo norteamericano. Los problemas del almacenamiento de películas se estudian en W. H. Utterback, Jr. «An Opinion on the Nitrate Fire, Suitland, Maryland, 7 December 1978», *Journal of the University Film Association* 32, n. 3 (verano de 1980), págs. 3-16.

El archivista fílmico sueco Gosta Werner examina el problema de intentar «reconstruir» películas perdidas utilizando fotografías, listas de planos y otros materiales en «A Method of Constructing Lost Films», *Cinema Journal* 14, n. 2 (invierno de 1974-1975), págs. 11-15. Para una aplicación de estos principios, véase Herman G. Weinberg (1974) *The Complete Wedding March*, Boston, Little Brown; y (1972) *The Complete Greed*, Nueva York, E. P. Dutton. En estos dos libros, Weinberg ha intentado localizar las diversas versiones de estas dos películas y después reconstruirlas utilizando fotografías y una descripción.

Para más información sobre el deterioro de las películas en color, véase «Colour Problem», *Sight & Sound* 30, n. 1 (invierno de 1980-1981), págs. 12-13; Paul Spehr, «The Color Film Crisis», *American Film* 5, n. 2 (noviembre de 1979), págs. 56-61; y Harlan Jacobson, «Old Pix Don't Die, They Fade Away», *Variety*, 9 de julio de 1980, pág. 1.

Hay dos libros muy útiles acerca de cómo se enfrentan los archivistas a los problemas de conservación de las películas que quedan: Eileen Bow-

ser y John Kuiper (comp.) (1980), *A Handbook for Film Archives*, Bruselas, Fédération Internationale des Archives du Film; y Ralph N. Sargent (comp.) (1974), *Preserving the Moving Image*, Washington, D. C., Corporation for Public Broadcasting. La colección de Bowser y Kuiper está basada en la experiencia de los miembros de la International Federation of Film Archives (FIAF), y tiene una extensa lista de opúsculos especializados acerca de problemas concretos de la preservación de películas.

No hay trabajos de investigación que se ocupen de los problemas de la variación textual. Una gran parte del trabajo llevado a cabo hasta la fecha se ha centrado en las películas anteriores a 1910. En el presente esta área de la historia del cine está atravesando una importante reevaluación. De modo que examinando esta nueva literatura nos podemos hacer una idea del modo en que los eruditos se han enfrentado al problema de la variación textual con referencia a cuestiones históricas más amplias. Véanse Charles Musser, «The Early Cinema of Edwin Porter», *Cinema Journal* 19, n. 1 (otoño de 1979), págs. 1-35; Jon Gartenberg, «Camera Movement in Edison and Biograph Films, 1900-1906», *Cinema Journal* 19, n. 2 (primavera de 1980), págs. 1-16; y Noel Burch, «Porter or Ambivalence», *Screen* 19, n. 4 (invierno de 1978-1979), págs. 91-105. Todos ellos adoptan enfoques diferentes hacia la comprensión de la forma y función del cine primitivo necesitado de la reconstrucción de versiones apropiadas de películas antiguas.

Cada vez se están abriendo más y más archivos cinematográficos por todo Estados Unidos. Se pueden encontrar estudios de los archivos de colecciones más importantes en las siguientes obras: Nancy Allen (1979) *Film Study Collections: A Guide to Their Development and Use*, Nueva York, Ungar; Robert A. Armour (1980) *Film: A Reference Guide*, Westport, Conn., Greenwood Press; y Ronald Gottesman y Harry M. Geduld (1972) *Guidebook to Film*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.

Dos fuentes son útiles a la hora de mantenerse al día acerca de recientes adquisiciones, colecciones novedosas e inauguraciones de nuevos centros: *The American Film Institute Guide to College Courses in Film and Television* de Peterson's Guides of Princeton, Nueva Jersey; y la publicación anual de Peter Cowie *International Film Guide* de la Tantivity Press of London, Inglaterra.

Por último, hay dos guías de áreas específicas: Linda Harris Mehr (comp.) (1977) *Motion Pictures, Television and Radio: A Union Catalogue of Manuscript and Special Collections in the Western United States*, Boston, G. K. Hall; y Bonnie G. Rowan (1980) *Scholar's Guide to Washington, D. C.: Film and Video Collections*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press.

Las evidencias no fílmicas tienen muy diferentes procedencias. El investigador busca información generada tan cerca como sea posible de los acon-

tecimientos de interés, en términos tanto de tiempo como de espacio. Las fuentes escritas a menudo son publicaciones del ramo vendidas a miembros o colaboradores de la industria. De hecho, tan pronto como la tecnología cinematográfica empezó a utilizarse como empresa comercial, publicaciones especializadas comenzaron a cubrir las actividades financieras. En un primer momento, las publicaciones del ramo sólo realizaban la cobertura de espectáculos circenses y vodevil: el aún editado *Billboard* y *Dramatic Mirror* de Nueva York (1879-1922). En 1905 *Variety* salió al mercado para cubrir el vodevil. Poco después el cine ocupó una buena parte de sus páginas. *Daily Variety*, para los lectores de la costa oeste, se creó en 1933. En 1907 empezó a publicarse *Moving Picture World* dirigido a los exhibidores. Se fusionó con *Exhibitor's Herald* (1914-1929) en 1929 y más tarde con *Motion Picture Herald* en 1930. *Motion Picture Herald* duró hasta 1972.

También ha habido otras publicaciones dirigidas a los exhibidores: *Boxoffice* (1932 hasta hoy); *Film Daily* (1915-1970) y *Motion Picture News* (1908-1930). (*Motion Picture News* también se fusionó con *Motion Picture Herald* en 1930.) Hubo muchas publicaciones del ramo que abrieron y quebraron según lo permitían las condiciones. Todas fueron absorbidas por *Boxoffice* en 1970.

En 1918 la organización Wid's empezó a publicar el *Wid's Daily*, que más tarde se convirtió en *Film Daily*. En 1918 Wid's sacó al mercado un anuario, colocando en el mismo sitio listas de estrellas, técnicos, directores, productores, otros tipos de creadores, y demás información útil que sería actualizada anualmente. Rebautizado como *Film Daily Yearbook*, duró hasta 1970.

En 1929 la organización Quigley, editores de *Motion Picture Herald*, imprimieron el primer anuario *Motion Picture Almanac*. Ahora titulado *International Motion Picture Almanac*, sigue siendo un útil compendio de información acerca de las industrias cinematográficas estadounidense y extranjeras. En 1964 Peter Cowie inició su serie *International Film Guide*, Londres, Tantivy Press, para críticos, profesores y estudiosos, no para las personas implicadas en la industria.

La mayoría de las bibliotecas públicas importantes y las universitarias tienen series de *Variety*, *Film Daily Yearbook* e *International Motion Picture* en microfilme. Las reseñas de películas empezaron en serio hacia 1910. Se pueden encontrar dos valiosas colecciones puestas al día en el *New York Times Film Reviews, 1913-1970*, Nueva York, Arno Press, 1969-1971; y la recopilación de reseñas de *Variety* recientemente publicada, Nueva York: *Variety*, 1983-1985. Acerca de colecciones de otros materiales primarios escritos, véanse George C. Pratt (1973) *Spellbound in Darkness*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society; y Gerald Mast (1982) *The Movies in Our Midst: Documents in the Cultural History of Film in America*, Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago.

Hay, claro está, una gran cantidad de material secundario de publicidad. Se puede encontrar información específica en diversas guías y enciclopedias. Las enciclopedias ofrecen una visión general. Véanse Roger Manwell (1972) *The International Encyclopedia of Film*, Nueva York, Crown; y Ephraim Katz, (1979) *The Film Encyclopedia*, Nueva York, Lippincott & Crowell.

Abundan las guías de referencia, que habitualmente se concentran en las estrellas y sus carreras. Se puede probar con Cobbett Steinberg (1978) *Reel Facts: The Movie Book of Records*, Nueva York, Vintage; Leslie Halliwell (1978) *The Filmgoers Companion*, Nueva York, Avon; Georges Sadoul (1972) *Dictionary of Filmmakers*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California (trad. cast. *Diccionario del cine* (Obra Completa), Istmo, 1977); Richard Roud (1980) *Cinema: A Critical Dictionary*, Nueva York, Viking; Mike Kaplan (1981) *Variety: International Showbusiness Reference*, Nueva York, Garland; y William T. Stewart, Arthur F. McClure, y Ken D. Jones, *International Film Necrology*, Nueva York, Garland. Esta última es una valiosa guía de obituarios de la gente que trabajó en Nueva York.

Asimismo, en fuentes de la historia estadounidense en general se encuentran datos relacionados con la historia del cine. En esta área pueden resultar útiles Frank Freidel (comp.) (1977), *Harvard Guide to American History*, Cambrigde, Mass., Publicaciones de la Universidad de Harvard; y John R. M. Wilson (1974) *Research Guide in History*, Morristown, N. J., General Learning Press.

No toda la información escrita acerca del pasado del cine se ha publicado ni está disponible en microformato. A menudo los escritos personales o financieros están en archivos especializados. Sobre listas de estos archivos y sus catálogos, véanse Nancy Allen (1979) *Film Study Collections: A Guide to Their Development and Use*, Nueva York, Ungar; Robert A. Armour (1980) *Film: A Reference Guide*, Westport, Conn., Greenwood Press; Ronald Gottesman y Harry M. Geduld (1972) *Guidebook to Film*, Nueva York, Holt Rinehart and Winston; y otras fuentes señaladas anteriormente en la sección sobre archivos fílmicos. Asimismo, otra guía útil acerca de escritos inéditos es Louis A. Rachow (comp.) (1981) *Theatre and Performing Arts Collections*, Nueva York, The Haworth Press.

También se puede encontrar una buena cantidad de material no publicado en registros judiciales y documentos gubernamentales. Con respecto a información y ayuda sobre los primeros, véase Morris L. Cohen (1978) *Legal Research in a Nutshell*, 3ª ed., St. Paul, Minn., West Publishing Co.; y Harvey L. Zuckman y Martin J. Gaynes (1977) *Mass Communication Law in a Nutshell*, St. Paul, Minn., West Publishing Co. Con respecto a información sobre los últimos, véase Helen J. Poulton (1972) *The Historian's Handbook: A Descriptive Guide to Reference Works*, Norman, Publicaciones de la Universidad de Oklahoma.

Al contrario que las fuentes escritas antes citadas, las fuentes orales son mucho más difíciles de investigar. De hecho, con el desarrollo de Hollywood, las entrevistas con las estrellas han sido la piedra angular del taller publicitario de la industria cinematográfica. En años recientes, con el auge de la teoría de autor, este ímpetu se ha extendido a directores y productores, entre otros. A menudo se han recopilado en antologías entrevistas impresas. El trabajo clásico sobre un director es el de François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1993. Con más de quinientas preguntas y aproximadamente el mismo número de fotografías, el citado realizador homenajeó a su director favorito.

Otras colecciones sobre directores incluyen Eric Sherman y Martin Rubin (1969) *The Director's Event*, Nueva York, Atheneum; Andrew Sarris (comp.) (1967) *Interviews with Film Directors*, Indianapolis, Bobbs-Merrill (trad. cast.: *Entrevistas con directores de cine (obras completas)*, Madrid, Magisterio Español, 1975); Charles Thomas Samuels (1972) *Encountering Directors*, Nueva York, Capricorn; y Charles Higham y Joel Greenberg (1969) *The Celluloid Muse*, Chicago, Henry Regnery.

Cada vez se está entrevistando a más personas que no son estrellas. Por ejemplo, véanse Leonard Maltin (1971) *Behind the Camera: The Cinematographer's Art*, Nueva York, New American Library; Walter Wagner (1975) *You Must Remember This*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons; y Bernard Rosenberg y Harry Silverstein (1970), *The Real Tinsel*, Nueva York, The Macmillan Company. Este último incluye entrevistas con productores y ejecutivos de compañías.

Se pueden encontrar entrevistas inéditas en la mayoría de los archivos importantes. No han sido catalogadas. Una amplia colección es la Louis B. Mayer Oral History Collection conservada en la American Film Institute Library en Beverly Hills, en California, que ahora se puede conseguir en microfilme por medio de la Microfilming Corporation of America. El acceso a otras colecciones debe verificarse contactando con archivos específicos. Puesto que muchas figuras de la historia del cine aún están con vida, el investigador puede llevar a cabo sus propias entrevistas. En el capítulo 8 hay una serie de citas sobre los procedimientos más adecuados.

Capítulo 3: Lectura de la historia del cine

El mejor lugar para comenzar a leer historia del cine norteamericano son las obras históricas. El capítulo 3 analiza el primero de este tipo de trabajos: Robert Grau (1914) *Theatre of Science*, Nueva York, Broadway Publishing; y Terry Ramsaye (1926) *A Million and One Nights*, Nueva York, Simon and Schuster. Las obras de Benjamin Hampton y Lewis Jacobs son

las otras contribuciones más importantes de la primera época de la historia fílmica en los Estados Unidos. Hampton, quien trabajaba en la industria, firmó en 1931 la primera historia financiera: *History of the American Film Industry*, Nueva York, Covici, Friede. Jacobs, un activo realizador que escribió durante la Gran Depresión, produjo una historia social, *The Rise of the American Films*, Nueva York, Teachers College Press (trad. cast.: *La azarosa historia del cine norteamericano*, Barcelona, Lumen, 1973).

Los europeos también empezaron a escribir historias dedicando una gran atención a Hollywood. En 1930, el realizador Paul Rotha publicó en Londres *The Film Till Now*; esta obra y la de Maurice Bardeche y Robert Brasillach (1938) *A History of the Motion Pictures*, Nueva York, Norton, constituyen un documento sobre la idea que tenían los europeos del cine en la primera época.

La transición al grupo actual de libros de texto históricos estuvo promovida por cinco historiadores: Arthur Knight, Richard Griffith, Arthur Mayer, A. R. Fulton y Kenneth MacGowan. La obra de Knight, *The Liveliest Art*, que se publicó originariamente en 1957 y reeditó en 1979 la New American Library de Nueva York, apareció en primer lugar. Este libro y el de Richard Griffith y Arthur Mayer (1957) *The Movies*, Nueva York, Bonanza, expusieron lo que la mayoría de la gente había dado en considerar historia del cine norteamericano. Ambos libros hacían hincapié en la división entre los grandes realizadores europeos y la influencia y poder económico de Hollywood. A. R. Fulton (1960) *Motion Pictures: The Development of an Art*, Norman, Publicaciones de la Universidad de Oklahoma; y Kenneth MacGowan (1965) *Behind the Screen*, Nueva York, Delta fueron firmados por académicos, constituyendo de este modo los primeros libros de historia para cursos universitarios sobre cine.

Cuando la generación de la explosión demográfica posterior a la segunda guerra mundial empezó a matricularse en las universidades de los Estados Unidos durante los años sesenta, las ventas del libro de Knight comenzaron a aumentar. Pronto los nuevos profesores de cursos sobre cine quisieron escribir textos históricos alternativos. El primero de ellos, Gerald Mast (1971) *A Short History of the Movies*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, se convirtió en un éxito de ventas. Después de éste apareció una nueva historia cada año: Lawrence Kardish (1972) *Reel Plastic Magic*, Boston, Little Brown; Peter Cowie (1971) *A Concise History of the Cinema*, 2 vols., Londres, A. Zwemmer; Charles Higham (1973) *The Art of the American Film*, Garden City, N. Y., Anchor Books; Alan Casty (1973) *Development of the Film: An Interpretative History*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich; David Robinson (1973) *The History of World Cinema*, Nueva York, Stein & Day; Basil Wright (1974) *The Long View*, Nueva York, Knopf; Eric Rhode (1976) *A History of the Cinema*, Nueva York, Hill and Wang; Thomas W. Bohn

y Richard L. Strongren (1976) *Light and Shadows*, Port Washington, N. Y., Alfred; S. C. Earley (1978) *An Introduction to American Movies*, Nueva York, New American Library; Jack C. Ellis (1979) *A History of Film*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall; Keath Reader (1979) *The Cinema*, Nueva York, David McKay; John L. Fell (1979) *A History of Films*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston; y David Cook (1981) *A History of Narrative Film*, Nueva York, W. W. Norton. Sin duda alguna habrá más. Cabe destacar a Cook, por el momento, debido a su completa bibliografía. Al mismo tiempo llegaron las esperadas antologías de artículos sobre la historia del cine. Véanse, por ejemplo, Lewis Jacobs (comp.) (1979) *The Emergence of Film Art*, Nueva York, Norton; y Arthur McClure (comp.) (1971) *The Movies: An American Idiom*, Rutherford, N. J., Publicaciones de la Universidad de Fairleigh Dickenson.

Hay muchas historias del cine de autores europeos. Los «decanos» de la escritura histórica sobre el cine en Francia son Jean Mitry y Georges Sadoul. Ambos han firmado obras de varios volúmenes. De hecho, la historia crítica del cine mundial de Mitry sólo ha llegado a los años veinte. Véase Jean Mitry (1967-1973) *Histoire du Cinéma*, París, Éditions Universitaires. Georges Sadoul (1973-1977) *Histoire Générale du Cinéma*, 6 volúmenes, París, Denoel, es más exhaustiva. Ninguna de ellas ha sido traducida. Hasta la fecha no tenemos historia del cine de varios volúmenes en inglés.

Los historiadores tradicionales también han empezado a escribir sobre el cine. Principalmente están interesados en utilizar el cine como documento, pero a menudo tienen en cuenta cuestiones de la historia del cine. Véanse, por ejemplo, John O'Connor y Martin Jackson (comps.) (1979) *American History/American Film*, Nueva York, Ungar; Pierre Sorlin (1980) *The Film in History: Restaging the Past*, Nueva York, Barnes & Noble; Michael Clark (comp.) (1979) *Politics and Media: Film and Television for the Political Scientist and Historian*, Fairview Park, N. Y., Pergamon Press; y Anthony Aldgate (1979) *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scholar Press.

Por fortuna ahora hay un número cada vez mayor de fuentes a las que uno puede acudir para informarse acerca de otros escritos sobre la historia del cine. Conviene tener en cuenta esta lista bibliográfica de fuentes de libros y monográficos: Robert A. Armour (1980) *Film: A Reference Guide*, Westport, Conn, Greenwood Press; Peter J. Bukalski (1972) *Film Research: A Critical Bibliography*, Boston, G. K. Hall; Alan R. Dyment (1976) *The Literature of the Film: A Bibliographic Guide to Film as Art and Entertainment*, Nueva York, White Lion; Jack C. Ellis, Charles Derry y Sharon Kern (1979) *The Film Book Bibliography; 1940-1975*, Metuchen, N. J., The Scarecrow Press; Ronald Gottesman y Harry M. Geduld, *Guidebook to Film*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston; y Frank Manchell (1973) *Film Study: A Resource Guide*, Rutherford, N. J., Fairleigh Dickenson University Press.

El trabajo más exhaustivo de bibliografía de libros sobre el cine en inglés ha sido llevado a cabo por George Rehrauer. Publicó tres volúmenes en su serie *Cinema Booklist* durante los años setenta, todos ellos en Scarecrow Press. En 1982 combinó y actualizó su trabajo en *The Macmillan Film Bibliography*, Nueva York, Macmillan Publishing. El volumen I enumera, con anotaciones, 6.762 libros; el volumen II ofrece un índice por tema y autor.

La United States Works Progress Administration suscribió la primera guía de artículos sobre el cine. Véase Harold Leonard (1941) *The Film Index: A Bibliography*, Nueva York, Museum of Modern Art, reimpresa por Arno Press en 1970. Richard Dyer MacCann y Edward S. Perry editaron un volumen que actualizaba el trabajo de WPA: *The New Film Index: A Bibliography of Magazine Articles in English, 1930-1970* (1975) Nueva York, E. P. Dutton. Ampliando esta cobertura en cierto modo está John C. y Lana Gerlach (1974) *The Critical Index: A Bibliography of Articles in English, 1946-1973*, Nueva York, Teachers College Press. Linda Batty también ha escrito una guía de artículos del mismo periodo: *Retrospective Index to Film Periodicals, 1930-1971*, Nueva York, R. R. Bowker, 1971.

Hay dos índices anuales importantes de artículos periódicos. Vincent Aceto, Jane Graves y Fred Silva pusieron en marcha su proyecto en 1973. Su *Film Literature Index* se publica anualmente desde Albany, en Nueva York. El otro, *International Index to Film Periodicals* empezó en 1974, también aparece anualmente y tiene varios editores.

En años recientes ha aparecido toda una multitud de bibliografías especializadas. La Scarecrow Press de Metuchen, en Nueva Jersey, parece dominar en este área. Aquí tenemos cinco ejemplos: Thomas W. Hoffer (1981) *Animation: A Reference Guide*, Westport, Conn., Greenwood Press; Richard Stoddard (1978) *Theatre and Cinema Architecture: A Guide to Information Sources*, Detroit, Gale Research; John G. Nachbar (1975) *Western Films: An Annotated Critical Bibliography*, Nueva York, Garland Publishing; Anne Powers (1974) *Blacks in American Movies: A Selected Bibliography*, Metuchen, N. J.: Scarecrow Press; y Rosemary Ribich Kowalski (1976) *Women and Film: A Bibliography*, Metuchen, N. J., Scarecrow Press.

Por último hay varias fuentes alternativas que ningún estudiante de historia del cine debería pasar por alto. Ian Jarvie (1970) *Movies and Society*, Nueva York, Basic Books, contiene la mejor bibliografía sobre este tema. Se pueden encontrar puntos de vista alternativos sobre cine y sociedad en una serie de tres bibliografías publicadas por International General of New York bajo el título de *Marxism and the Mass Media*. Se han prometido actualizaciones. Los catálogos de las dos tiendas de libros más importantes de los Estados Unidos especializadas en cine a veces revelan ese libro tan difícil de encontrar sobre la historia del cine. Muchas bibliotecas los tie-

nen: Cinemabilia, 10 West 13th Street, New York 10011; y Larry Edmunds Bookstore de 6658 Hollywood Boulevard, Hollywood, California 90028.

Los artículos actuales acerca de la historia del cine aparecen en numerosas publicaciones. La siguiente lista incluye las publicaciones más importantes relacionadas con la historia del cine:

American Film. Publicada por el American Film Institute. Para todo tipo de lectores.

American Quarterly. Publicada por la American Studies Association. Erudita, con artículos ocasionales acerca de la historia del cine.

Cineaste. Publicación independiente, orientación marxista.

Cinema Journal. Publicada por la Society for Cinema Studies. Erudita.

Film Comment. Publicada por el Film Society Lincoln Center en Nueva York. Para todo tipo de lectores.

Film and History. Publicada por el Historian's Film Committee. Erudita. Tratamientos tanto de temas de historiografía cinematográfica como del uso del cine como evidencia por parte de los historiadores tradicionales.

Film Quarterly. Publicada por la Universidad de California. Para todo tipo de público.

Film Reader. Publicada por la Film Division, School of Speech, Northwestern University. Erudita.

Film in Review. Publicada por la National Board of Review. Para aficionados al cine.

Historical Journal of Film Radio and Television. Publicada por la International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education. Erudita.

Image. Publicada por el International Museum of Photography en la George Eastman House, Rochester, en Nueva York. Erudita.

Journal of American History. Publicada por la Organization of American Historians. Erudita.

Journal of Popular Film and Television. Publicada por el Popular Culture Center en la Bowling Green University. Erudita.

Journal of the University Film and Video Association. Publicada por la University Film and Video Association. Erudita.

Jump Cut. Publicación independiente, orientación marxista.

Marquee. Publicada por la Theatre Historical Society. Para todo tipo de lectores.

Quarterly Review of Film Studies. Publicada por Redgrave Press a través del Humanities Center en la Universidad de California del Sur. Erudita.

Screen. Publicada por la Society for Education in Film and Television en el Reino Unido. Erudita

Sight and Sound. Publicada por el British Film Institute. Para todo tipo de lectores.

SMPTE Journal. Publicado por la Society of Motion Picture and Television Engineers. Técnica.

The Velvet Light Trap. Publicación independiente. Erudita.

Wide Angle. Publicada por la Universidad de Ohio. Erudita.

Capítulo 4: Historia estética del cine

Un informe de primer orden acerca de los enfoques tomados con respecto al cine, es Andrew, Dudley (1976) *The Major Film Theories*, Nueva York, Oxford University Press (trad. cast.: *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1992). Resulta algo menos útil Andrew Tudor (1974) *Theories of Film*, Londres, Secker and Warburg. La posición formativa está expuesta de forma óptima en la obra de Rudolph Arnheim y Sergei Eisenstein. Véase Rudolph Arnheim (1956) *Film As Art*, Berkeley, Universidad de California (trad. cast.: *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1990). Entre las traducciones al inglés de la obra de Eisenstein están *Film Form*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1949; *Film Sense*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1942; *Film Essays and a Lecture*, Nueva York, Praeger, 1970; y *Notes of a Film Director*, Nueva York, Dover, 1970.*

La posición realista de André Bazin se puede ver en los ensayos de los dos volúmenes que recopilan sus muchas reseñas y artículos, André Bazin (1968 y 1971), *What is Cinema?*, volumen I y II, Berkeley, Universidad de California (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990). Véase también André Bazin (1981) *French Cinema of the Occupation and Resistance: The Birth of a Critical Esthetic*, Nueva York, Ungar; y Bazin, André (1973) *Jean Renoir*, Nueva York, Simon & Schuster (trad. cast.: *Jean Renoir*, Madrid, Artiach, 1973). El tipo de realismo de Siegfried Kracauer aparece expuesto de forma rigurosa en su (1960) *Theory of Film*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford (trad. cast.: *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989). Acerca de otras posiciones del realismo en el cine véase Christopher Williams (1980) *Realism and the Cinema: A Reader*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

Hay otras dos magníficas recopilaciones de escritos teóricos sobre cine: Gerald Mast y Marshall Cohen (comps.) (1979) *Film Theory and Criticism*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford; y Bill Nichols (comp.) (1976) *Movies and Methods*, Berkeley, Universidad de California. David Bordwell y Kristin Thompson incluyen en (1979) *Film Art: An Introduction*, Reading, Mass., Addison-Wesley (trad. cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995) un análisis muy bien escrito de la división realista/formalista, así como un capítulo excelente sobre la historia estética del cine.

Para hallar ejemplos del enfoque de obras maestras, se puede consultar cualquiera de los libros de texto citados en el capítulo 3, en particular Gerald Mast, *A Short History of the Movies*. Hay casos de estudio individua-

* La obra ensayística de Eisenstein se recoge en castellano en dos volúmenes: *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1990 y *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1966. [T.]

les en Louis Giannetti (1981) *Masters of the American Cinema*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall; William K. Everson (1978) *American Silent Film*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford; P. Adams Sitney (1979) *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-1978*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford; y Richard Koszarski (1980) *The Rivals of D. W. Griffith*, Nueva York, New York Zoetrope.

La versión norteamericana de la autoría fue expuesta inicialmente en Andrew Sarris (1968) *The American Cinema*, Nueva York, Dutton. John Caughie (comp.) (1981) *Theories of Authorship*, Boston, Routledge & Kegan Paul ofrece una recopilación de los escritos básicos sobre este enfoque en particular. La declaración seminal del enfoque de autor es de François Truffaut «Une Certaine Tendance du Cinéma Français» *Cahiers du Cinéma* 31 (enero de 1954), págs. 15-29, criticado por John Hess en «La Politique des Auteurs: World View as Aesthetic», *Jump Cut* 1 (mayo-junio de 1974), págs. 19-21.

La literatura sobre semiótica y cine constituye una lectura difícil. Se puede encontrar una buena introducción en Bill Nichols (1981) *Ideology and the Image*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana. La publicación británica *Screen* ha sido centro de discusión de estos temas durante la última década. Ahora dos antologías recientes dan cabida a una buena parte de los trabajos más importantes de esta publicación. Véanse *Screen Reader I: Cinema/Ideology/Politics* y *Screen Reader 2: Cinema and Semiotics*, ambos publicados en Londres por la Society for the Education in Film and Television en 1977 y 1981, respectivamente.

Para situar el trabajo de *Screen* en una perspectiva histórica y filosófica, conviene leer el artículo de Phillip Rosen, «Screen and the Marxist Project in Film Criticism», *Quarterly Review of Film Studies* 2, n. 3 (agosto de 1977), págs. 273-287. La figura dominante en *Screen* ha sido Stephen Heath. Ahora el trabajo de Heath ha sido recopilado en *Questions of Cinema*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana, 1981.

La obra de Christian Metz, Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss influye en el debate de *Screen* en general, y en el trabajo de Heath en particular. De la obra de Metz podemos citar, entre otras, (1974) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford; (1974), *Language and Cinema*, La Haya, Mouton, (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1974); y (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana (trad. cast.: *Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979). Los principales textos de Barthes son (1968) *Writing Degree Zero y Elements of Semiology*, Boston, Beacon Press. (trad. cast.: *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1970); (1972) *Mythologies*, Nueva York, Hill and Wang (trad. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI de Espa-

ña Editores, 1980); y (1974) *S/Z: An Essay*, Nueva York, Hill and Wang (trad. cast.: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1980). Lévi-Strauss requiere cierta preparación. Como referencias se pueden leer Terence Hawkes (1977) *Structuralism and Semiotics*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California; y Edmund Leach (1976) *Culture and Communication: The Logic By Which Symbols Are Connected*, Publicaciones de la Universidad de Cambridge (trad. cast.: *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1989). Del propio Lévi-Strauss, se puede empezar por (1972) *Structural Anthropology*, Nueva York, Penguin Books (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992).

Hay otros dos trabajos que intentan poner en conexión la semiótica, los estudios fílmicos y los temas relacionados con el cambio tecnológico. Son Theresa Hak Hyung Cha (comp.) (1980) *Apparatus: Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, Nueva York, Tanam Press; y Teresa de Lauretis y Stephen Heath (comps.) (1980), *The Cinematic Apparatus*, Nueva York, St. Martins Press.

Otros estudiosos han intentado reformular y refundir los temas básicos de las investigaciones cinematográficas, incluyendo la historia del cine. Jerry L. Salvaggio ha etiquetado una nueva escuela como neoformalista; véase su «The Emergence of a New School of Criticism: Neo-Formalism», *Journal of the University Film Association* 33, n. 4 (otoño 1981), págs. 45-52. En este enfoque resulta crucial la obra de David Bordwell y Kristin Thompson. Ambos han producido una cantidad increíble de trabajos eruditos. Entre los más accesibles en forma de libro están (1980) *French Impressionism: Film Culture, Film Theory and Film Style*, Nueva York, Arno Press; del propio Bordwell (1981) *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California y (1981) *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neo-formalist Analysis*, Princeton, N. J., Publicaciones de la Universidad de Princeton, de Thompson y una obra firmada por ambos (1979) *Film Art: An Introduction*, Reading, Mass., Addison-Wesley (trad. cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995).

A esta metodología están unidos los ensayos abiertamente históricos de Janet Staiger. Esta autora intenta analizar el entorno de producción cinematográfica. Véanse Staiger, «Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System», *Cinema Journal* 28, n. 2 (primavera 1979), págs. 16-25; y «Mass-Produced Photoplays: Economic and Signifying Practices in the First Years of Hollywood», *Wide Angle* 4, n. 3 (1980), págs. 12-27.

Noel Burch también busca una forma de análisis neoformalista. Véanse su *Theory of Film Practice* de 1972 publicado en Nueva York por Praeger (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986); y (1979) *To the*

Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California. Las sutiles e importantes diferencias entre los métodos de Burch y de Thompson y Bordwell se pueden apreciar contrastando *To the Distant Observer* con el ensayo de Bordwell, «Our Dream-Cinema: Western Historiography and the Japanese Film», *Film Reader* 4 (1979), págs. 45-62.

Otros han intentado una alternativa más sociológica al enfoque de obras maestras. Se puede empezar por Sigfried Kracauer (1948) *From Caligari to Hitler*, Princeton, N.J., Publicaciones de la Universidad de Princeton (trad. cast.: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985); y George Huaco (1965) *The Sociology of Film Art*, Nueva York, Basic Books. En la lista del capítulo 7 hay más información sobre la perspectiva sociológica.

La última de las alternativas vigentes utiliza técnicas estadísticas. Barry Salt es el máximo exponente de este enfoque. Véase su «Film Form, 1900-1906», *Sight and Sound* 47, n. 3 (verano de 1978), págs. 148-153; y una serie de artículos en *Film Quarterly*: «Film Style and Technology in the Forties», *Film Quarterly* 31, n. 1 (otoño de 1977); y «Film Style and Technology in the Thirties», *Film Quarterly* 30, n. 1 (otoño de 1976), págs. 19-32.

Por último, Nick Browne ha intentado reformular una perspectiva más global. Véanse su «The Politics of Narration: Capra's *Mr. Smith Goes to Washington*», *Wide Angle* 3, n. 3 (1979), págs. 4-11; «The Spectator of American Symbolic Forms: Re-Reading John Ford's *Young Mr. Lincoln*», *Film Reader* 5 (1979), págs. 180-188; y «*Cahiers du Cinéma's* Re-reading of Hollywood Cinema: An Analysis of Method», *Quarterly Review of Film Studies* 3, n. 3 (verano de 1978), págs. 405-416.

Otra metodología ampliamente utilizada para el análisis histórico del cine es la historia del género. Las películas se encasillan en las categorías adecuadas y después se analizan históricamente. Algunas categorías son muy amplias. Habitualmente se etiquetan como sistemas. Ejemplos de este tipo de investigación incluyen estudios de películas de montaje: Jay Leyda (1964) *Films Beget Films*, Nueva York, Hill and Wang; noticiarios: Raymond Fielding (1972) *The American Newsreel 1911-1967*, Norman, Publicaciones de la Universidad de Oklahoma Press; comedia: Stanley Cavell (1981) *In Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Mass., Publicaciones de la Universidad de Harvard y Gerald Mast (1979) *The Comic Mind*, Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago; y animación: Leonard Maltin (1980) *Of Mice and Magic*, Nueva York, New American Library.

Los géneros conocidos por todo aficionado (la película del oeste, el filme de gánsters, la película de detectives, el musical, el melodrama) han sido

objeto de numerosos libros y artículos. Los mejores estudios son John G. Cawelti (1976) *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago; Stuart M. Kaminsky (1974) *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton, Ohio, Pflaum; Stephen Neale (1980) *Genre*, Londres, British Film Institute; Thomas Schatz (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Filadelfia, Publicaciones de la Universidad de Temple; y Stanley J. Soloman (1976) Beyond *Formula: American Film Genres*, Nueva York, Harcourt Brace. Cada uno de ellos tiene una amplia bibliografía.

Se puede encontrar una recopilación de trabajos recientes sobre la teoría de los géneros en *Film Reader* 3 (1978). Por regla general los estudios individuales de géneros específicos repiten un enfoque de obras maestras. Hay excepciones como Rick Altman (1981) *Genre: The Musical*, Londres, Routledge & Kegan Paul; John G. Cawelti (1971) *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Ohio, Publicaciones de la Universidad Popular de Bowling Green; y Will Wright (1975) *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California. Jane Feuer analiza su propia utilización de la intertextualidad en su artículo «The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment», *Quarterly Review of Film Studies* 2, n. 3 (agosto de 1977), págs. 313-326, y su libro (1982) *The Hollywood Musical*, Bloomington, Universidad de Indiana (trad. cast.: *El musical de Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992).

Se ha escrito muy poco acerca de la creación de significado a través de acontecimientos no fílmicos (anuncios, pósters y similares). Se puede encontrar un comienzo prometedor en el artículo de Mary Beth Harolovich, «Advertising Heterosexuality», *Screen* 23, n. 2 (julio-agosto de 1982), págs. 50-60. Aún hay mucho por investigar en esta área.

Amanecer fue objeto de un proyecto de seminario en la Universidad de Iowa en 1976. A partir de este proyecto de grupo se publicaron cuatro artículos. El profesor, J. Dudley Andrew, firmó un estudio crítico, «The Gravity of *Sunrise*», y Robert C. Allen y Steven Lipkin escribieron estudios económicos y sociales, «William Fox Presents *Sunrise*», y «*Sunrise*: A Film Meets Its Public». Los tres aparecen en *Quarterly Review of Film Studies* 2, n. 3 (agosto de 1977), págs. 327-387. Otro más fue publicado como Mary Ann Doane, «Desire in *Sunrise*», *Film Reader* 2 (1978), págs. 71-77.

Capítulo 5: Historia tecnológica del cine

La mejor introducción a los escritos sobre historia tecnológica del cine es Edward Branigan, «Color and Cinema: Problems in the Writing of His-

tory», *Film Reader* 4 (1979), págs. 16-33. Bramgan compara sistemáticamente cuatro enfoques que se identifican con los escritos de Terry Ramsaye (véase capítulo 3), Douglas Gomery, Patrick Ogle y Jean-Louis Comolli.

Se puede encontrar más información acerca del método de Ogle en su «Technological and Aesthetic Influences Upon the Development of Deep Focus Cinematography in the United States», *Screen* 13, n. 1 (primavera de 1972), págs. 45-72. El enfoque de Gomery aparece bosquejado en el capítulo 5 de este libro. Para más detalles, véase su «Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound», *Yale French Studies* 60 (1980), págs. 80-93; «Tri-Ergon, Tobis Klangfilm, and the Coming to Sound», *Cinema Journal* 16, n. 1 (otoño de 1976), págs. 51-61; y «Problems in Film History: How Fox Innovated Sound», *Quarterly Review of Film Studies* 1, n. 3 (agosto de 1976), págs. 315-330. Edward Buscombe también ha analizado el enfoque de Gomery en «Sound and Color», *Jump Cut* 17 (abril de 1978), págs. 48-52. Jean-Louis Comolli escribió una serie de artículos sobre la ideología de la tecnología cinematográfica para *Cahiers du Cinéma*: «Technique et Idéologie» en n. 229 (mayo-junio de 1971), págs. 4-21; n. 230 (julio de 1971), págs. 51-57; n. 231 (agosto-septiembre de 1971), págs. 42-49; n. 233 (noviembre 1971), 29-45; ns. 234/235 (diciembre de 1971-enero de 1972), págs. 94-100; y n. 241 (septiembre-octubre de 1972), págs. 20-24. Para un análisis del método de Comolli, vease James Spellerberg, «Technology and Ideology in the Cinema», *Quarterly Review of Film Studies* 2, n. 3 (agosto de 1979), págs. 288-301.

Raymond Fielding en (1967) *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California, ha recopilado artículos históricos informativos sobre todas las fases de la tecnología cinematográfica de publicaciones de la Society of Motion Picture and Television Engineers. James Limbacher (1968) *Four Aspects of Film*, Nueva York, Brussel & Brussel, es el único libro, aparte del anteriormente citado, que puede considerarse como una historia tecnológica del cine; no obstante, es anecdótico y bastante desorganizado.

Entre los avances tecnológicos específicos, el estudio del color ha sido el que más interés ha despertado en los últimos años, incluyendo dos libros: R. T. Ryan (1978) *A History of Motion Picture Color Technology*, Nueva York, Focal Press; y Fred E. Basten (1980) *Glorious Technicolor*, San Diego, A. S. Barnes. También hay dos importantes artículos: Gorham A. Kindem, «Hollywood's Conversion to Color: The Technological, Economic, and Aesthetic Factors», *Journal of the University Film Association* 31, n. 2 (primavera de 1979), págs. 29-36; y Dudley Andrew, «The Postwar Struggle for Color», *Cinema Journal* 18, n. 2 (primavera de 1979), págs. 41-52. Hay varias fuentes de información recomendables sobre la historia del sonido en el cine: la antología de Evan William Cameron (1980) *Sound*

and the Cinema, Pleasantville, N. Y., Redgrave; Harry M. Geduld (1975) *The Birth of the Talkies: From Edison to Jolson*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana; Alexander Walker (1979) *The Shattered Silents*, Nueva York, William Morrow; y un número especial de *Yale French Studies*, n. 60, «Cinema/Sound», publicado por Rick Altman. Esta última fuente contiene una bibliografía extensiva. Hasta el momento se han ignorado los demás aspectos de la historia tecnológica del cine.

Sobre el proceso cinematográfico, está Brian Coe (1982) *The History of Movie Photography*, Nueva York, New York Zoetrope. Sobre procesos de pantalla panorámica, véanse Martin Quigley (1953) *New Screen Techniques*, Nueva York, Quigley; Charles Barr, «Cinemascope: Before and After», editado por vez primera en *Film Quarterly* 16, n. 4 (1963), pero fácil de encontrar en antologías como Gerald Mast y Marshall Cohen (comps.) (1979) *Film Theory and Criticism*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford, págs. 140-168; y Derek J. Southall, «Twentieth Century-Fox Presents a Cinemascope Picture», *Focus on Film* 31 (1978), págs. 8-26, 47. Véase también Kemp Niver, «Motion-Picture Film Widths», *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, 77, n. 8 (agosto de 1968), págs. 814-818.

Por último, debido a su considerable implicación en el desarrollo de la tecnología cinematográfica en sus orígenes y en la tecnología moderna en general, Thomas Edison sigue acaparando la atención de los estudiosos. Wyn Wackhorst (1981) *Thomas Alva Edison: An American Myth*, Cambrigde Mass., MIT Press, analiza los mitos públicos construidos en torno a Edison en los cien años transcurridos desde su nacimiento. Una biografía buena y general es Robert Conot (1979) *A Streak of Luck*, Nueva York, Seaview Books. Gordon Hendricks ha sido quien más ha contribuido en el debate sobre la validez de otorgar a Edison el mérito de la invención de la cámara y el proyector cinematográficos: *The Edison Motion Picture Myth*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California, 1961; *Beginnings of the Biograph*, Nueva York, Beginnings of the American Film, 1964; *The Kinetoscope*, Nueva York, The Beginnings of the American Film, 1966; y *Eadweard Maybrigde*, Nueva York, Viking, 1975.

A los historiadores cinematográficos les pueden resultar de interés dos obras sobre la historia tecnológica de medios de comunicación relacionados. Raymond Williams adopta un enfoque marxista en (1974) *Television: Technology and Cultural Form*, Nueva York, Schocken. Reese Jenkins toma un enfoque de análisis industrial en su libro sobre Eastman Kodak (1975) *Images and Enterprise*, Baltimore, Publicaciones de la Universidad Johns Hopkins. Su libro incluye un capítulo sobre la relación de Kodak con la industria cinematográfica.

Capítulo 6: Historia económica del cine

La mejor introducción en esta área es una antología de artículos: Tino Balio (comp.) (1976) *The American Film Industry*, Madison, Publicaciones de la Universidad de Wisconsin. También contiene una amplia bibliografía. Gorham Kindem ha recopilado una serie de artículos diferentes —aunque desde una perspectiva similar— en su *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*, Carbondale, Publicaciones de la Universidad del Sur de Illinois, 1982. La única investigación, aparte de ésta, es una historia narrativa basada en anécdotas: Robert Stanley (1978) *The Celluloid Empire*, Nueva York, Hastings House.

Tres estudios más antiguos, al margen del volumen de Hampton mencionado en el capítulo 3, continúan siendo de interés. Michael Conant (1960) *Antitrust in the Motion Picture Industry*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California, sigue siendo un modelo para el análisis industrial. Gertrude Jobs (1966) *Motion Picture Empire*, Hamden, Conn., Archon Books, se centra en las anécdotas, pero contiene una buena cantidad de información interesante. Howard T. Lewis (1933) *The Motion Picture Industry*, Nueva York, D. Van Nostrand, fue el producto de una investigación de equipo en la Harvard Business School. Aporta un «instantánea» nítida de cómo era la industria cinematográfica estadounidense en 1933.

Sobre una perspectiva marxista, véase F. D. Klingender and Stuart Legg (1937) *Money Behind the Screen*, Londres, Lawrence & Wishart. Este análisis ha sido adoptado por la mayoría de los historiadores cinematográficos, tanto marxistas como de otras tendencias. Janet Wasco ha ampliado el trabajo de Klingender y Legg en su *Movies and Money: Financing the American Film Industry*, Norwood, N. J., Ablex Publishing. Douglas Gomery ha intentado reformular el modelo utilizado por todos estos autores, el capitalismo financiero, y aplicar un sistema de trabajo alternativo: el capitalismo de monopolio. Véanse «Hollywood, the National Recovery Administration, and the Question of Monopoly Power», *Journal of the University Film Association* 31, n. 2 (primavera de 1979), págs. 47-52; y «Re-thinking U. S. Film History: The Depression Decade and Monopoly Control», *Film and History* 10, n. 2 (mayo de 1980), págs. 32-38.

Para un análisis de la economía internacional del cine, sólo contamos con Thomas H. Guback (1969) *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana (trad. cast.: *La industria internacional del cine*, Madrid, Fundamentos, 1980). Janet Staiger y Douglas Gomery en «The History of World Cinema: Models for Economic Analysis», *Film Reader* 4 (1979), págs. 35-44, intentaron hacer una generalización a nivel de método sobre cuestiones internacionales, pero el artículo sirve principalmente para señalar lo difícil de investigar que resulta esta área.

Se han escrito infinidad de libros sobre los estudios de Hollywood. No obstante, sólo dos de ellos están basados de forma extensiva en documentación primaria: Tino Balio (1976) *United Artists: The Company Built by the Stars*, Madison, Publicaciones de la Universidad de Wisconsin; y Richard B. Jewell (1982) *The RKO Story*, Nueva York, Arlington House. Anthony Slide en *The Kindergarten of the Movies: A History of the Fine Arts Company*, Metuchen, N. J., Scarecrow Press, 1980; y Richard M. Hurst en *Republic Studios: Between Poverty Row and the Majors*, Metuchen, N. J., Scarecrow Press, 1979, son trabajos de primer orden a partir de publicaciones del ramo.

Sobre el enfoque del «gran hombre», se pueden ojear Bosley Crowther (1957) *The Lion's Roar*, Nueva York, Dutton, sobre MGM, o Charles Higham (1975) *Warner Brothers*, Nueva York, Charles Scribner's Sons. Una serie de libros ilustrados hacen la crónica de tres estudios: John Douglas Eames (1975) *The MGM Story*, Nueva York, Crown; Clive Hirschhorn (1979) *The Warner Brothers Story*, Nueva York, Crown; y Tony Thomas y Aubrey Solomon (1979) *The Films of Twentieth Century-Fox*, Sacaucus, N. J., Citadel. Cada uno de ellos resulta valioso como herramienta de referencia debido a su lista extensiva y anotada de películas producidas y distribuídas por un estudio determinado.

Hace mucho que los sindicatos llevan desempeñando un papel importante en Hollywood. Por desgracia, todos los estudios sobre sindicación están desfasados. Aun así, Murray Ross (1941) *Stars and Strikes*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Columbia y Hugh G. Lovell y Tasile Carter (1953) *Collective Bargaining in the Motion Picture Industry*, Berkeley, Institute of Industrial Relations, Universidad de California, son unas guías muy útiles. Louis B. Perry y Richard S. Perry, (1963) *A History of the Los Angeles Labor Movement, 1911-1941*, Berkeley, Publicaciones de la Universidad de California, incluye un valioso capítulo sobre las relaciones laborales en Hollywood. Además, sitúa el caso de Hollywood en el contexto de las huelgas laborales del sur de California. Los trabajos recientes sobre Hollywood y el mundo laboral han sido más especializados. Véanse Nancy Lynn Schwartz (1982) *The Hollywood Writer's Wars*, Nueva York, Alfred A. Knopf; e Ida Jeter, «The Collapse of the Federal Motion Picture Crafts: A Case of Class Collaboration», *The Journal of the University Film Association* 31, n. 2 (primavera de 1979), págs. 37-46.

Capítulo 7: Historia social del cine

La sociología del cine queda muy bien cubierta en los dos libros de Ian Jarvie (1970) *Sociology of the Movies*, Nueva York, Basic Books (trad. cast.: *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974); y (1978) *Movies As So-*

cial Criticism, Metuchen, N.J., Scarecrow Press. (trad. cast.: *El cine como crítica social*, México, Prisma, 1979). Andrew Tudor (1974) *Image and Influence*, Nueva York, St. Martins, también obra de un sociólogo, es un estudio sobre una variedad diferente de análisis sociológico del cine. Garth Jowett (1976) *Film: The Democratic Art*, Boston, Little Brown, y Robert Sklar (1975) *Movie-Made America*, Nueva York, Random House, son historias sociales del cine americano y ambas incluyen amplias bibliografías. El enfoque de Jowett es una aplicación de la metodología de Jarvie; Sklar procede de la tradición de estudios americanos, más cercana al espíritu de la obra de Kracauer.

Hay varios estudios de caso útiles en la producción cinematográfica de Hollywood. Véanse Donald Knox (1956) *The Magic Factory: How MGM Made «An American in Paris»*, Nueva York, Random House, y Lillian Ross (1952) *Picture*, Nueva York, Rinehart, (trad. Cast.: *Picture: rodando con Huston*, Madrid, Plot Ediciones, 1991). En Leo Rosten (1939) *Hollywood the Movie Colony*, Nueva York, Harcourt, Brace, un sociólogo examinó el Hollywood anterior a la segunda guerra mundial. Hortense Powdermaker (1950) *Hollywood: The Dream Factory*, Boston, Little Brown, ofrece un examen de ese mismo Hollywood desde el punto de vista de una antropóloga.

El magnate cinematográfico sigue fascinando a mucha de la gente interesada en el pasado de Hollywood. Hay dos estudios: Philip French (1969) *The Movie Moguls: An Informal History of the Hollywood Tycoons*, Chicago, Henry Regnery; y Norman Zierold (1969) *The Moguls*, Nueva York: Avon.

Cada uno de los principales estudios está asociado al menos con un magnate. En el caso de Paramount, se trata de Adolf Zukor. Véase Will Irwin (1928) *The House That Shadows Built*, Nueva York, Doubleday, Doran; y el trabajo del propio Zukor (1953) *The Public is Never Wrong*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons.

En el caso de Twentieth Century Fox, está su fundador William Fox: Upton Sinclair (1933) *Upton Sinclair Presents William Fox*, Los Ángeles, edición privada; y Glendon Allvine (1969) *The Greatest Fox of Them All*, Nueva York, Lyle Stuart. Tras Fox vino el magnate Darryl F. Zanuck: Leo Guild (1970) *Zanuck: Hollywood's Last Tycoon*, Los Ángeles, Holloway House; y Mel Gussow (1971) *Don't Say Yes Until I Finish Talking*, Nueva York, Doubleday.

De los cuatro hermanos Warner, sólo Jack destacó como personaje público. Véase su *My First Hundred Years in Hollywood*, Nueva York, Random House, 1965.

MGM parece haber generado los arquetipos de magnate más famosos, Louis B. Mayer e Irving Thalberg. Véanse Bosley Crowther (1960) *Hollywood Rajah: The Life and Times of Louis B. Mayer*, Nueva York, Henry

Holt; Gary Carey (1981) *All the Stars in Heaven: Louis B. Mayer's MGM*, Nueva York, E. P. Dutton; Bob Thomas (1969) *Thalberg's Life and Legend*, Garden City, N. Y., Doubleday & Co., 1969; y Samuel Marx (1975) *Mayer and Thalberg: The Make-Believe Saints*, Nueva York, Random House.

El material existente sobre Walt Disney es voluminoso. Elizabeth Leebron y Lynn Gartley localizaron más de seiscientas referencias bibliográficas escritas antes de 1977. Véase su *Walt Disney: A Guide to References and Resources*, Boston, G. K. Hall, 1979. Las narraciones más accesibles de la vida de Disney son Richard Schickel (1968) *The Disney Version*, Nueva York, Simon & Schuster; y Bob Thomas (1976) *Walt Disney*, Nueva York, Simon & Schuster (trad. cast.: *Walt Disney*, Barcelona, Norma, 1982).

En el caso de Columbia, tenemos Bob Thomas (1967) *King Cohn*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons.

Acerca de Universal, está John Drinkwater (1931) *The Life and Adventures of Carl Laemmle*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons.

Por último, Sam Goldwyn, quien nunca fue jefe de unos estudios, también ha generado mucho interés en su faceta de productor creativo y resuelto. Véase Carol Easton (1976) *The Search for Sam Goldwyn: A Biography*, Nueva York, William Morrow; Lawrence J. Epstein (1981) *Samuel Goldwyn*, Boston, Twayne; y Arthur Marx (1976) *Goldwyn: A Biography of the Man Behind the Myth*, Nueva York, W. W. Norton.

El material sobre la historia de la asistencia al cine en los Estados Unidos es escaso. Desde un punto de vista empírico, Leo A. Handel (1950) *Hollywood Looks at Its Audience*, Urbana, Publicaciones de la Universidad de Illinois, resume de un modo muy acertado las evidencias estadísticas sobre el público estadounidense antes de 1950. No hay ningún libro que se ocupe de las tres décadas transcurridas desde entonces, pero se puede encontrar un listado próximo a la exhaustividad de monográficos y artículos en Bruce A. Austin, «Film Audience Research, 1960-1980: An Annotated Bibliography», *Journal of Popular Film and Television* 8, n. 2 (primavera de 1980), págs. 53-80; y «Film Audience Research, 1960-1980: An Update», *Journal of Popular Film and Television* 8, n. 4 (invierno de 1980-1981), págs. 57-59. La recopilación de las encuestas Gallup sobre las preferencias de los espectadores durante los años cuarenta constituye un valioso estudio de las actitudes del público que puede conseguirse en microfilme a través de Scholarly Resources of Wilmington, en Delaware.

Un segundo método para el estudio del público se centra en el atractivo cultural de la exhibición; a partir de aquí el historiador trabaja «hacia atrás» para descubrir la composición de la audiencia. Lary May expone este enfoque en su *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford, 1980. Para más información acerca de sistemas de exhibición, véase

el listado del capítulo 8; Ben M. Hall (1961) *The Best Remaining Seats*, Nueva York, Bramhall House; y David Naylor (1981) *American Picture Palaces: The Architecture of Fantasy*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold.

Un tercer enfoque del análisis de la audiencia, basado en la historia y geografía urbanas, se describe en Douglas Gomery, «Movie Audiences, Urban Geography, and the History of the American Film», *The Velvet Light Trap*, n. 19 (1982), págs. 23-29.

Hay mucha literatura sobre la imagen de las minorías y los problemas sociales descritos en el cine. Thomas Cripps ha sido quien ha hecho una aportación más importante en el tema de la imagen de los negros en las películas de Hollywood. Véase su *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford, 1977; y *Black Film as Genre*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana, 1979. Ambas contienen extensivas bibliografías.

Los lectores interesados en el tema también deberían buscar en Donald Bogle (1973) *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*, Nueva York, Viking; Daniel J. Leab (1976) *From Sambo to Superspade: The Black Experience in Motion Pictures*, Boston, Houghton Mifflin; y Edward Mapp (1972) *Blacks in American Films: Today and Yesterday*, Metuchen, N. J., Scarecrow Press. En relación con los negros en el cine, el lector puede encontrar interesantes Edward D. C. Campbell, Jr. (1981) *The Celluloid South: Hollywood and the Southern Myth*, Knoxville, Publicaciones de la Universidad de Tennessee; y Warren French (comp.) (1981) *The South and Film*, Jackson, Publicaciones de la Universidad de Mississippi.

Los americanos nativos no han sido objeto de tantos análisis. Resultan de ayuda Gretchen M. Bataille y Charles L. P. Silet (1980) *The Pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies*, Ames, Publicaciones de la Universidad Estatal de Iowa; Ralph Friar y Natasha Friar (1972) *The Only Good Indian*, Nueva York, Drama Book Specialists; y John O'Connor (1981) *The Hollywood Indian: Stereotypes of Native Americans in Film*, Trenton, Museo del Estado de Nueva Jersey.

La mujer en el cine se convirtió en objeto de estudio de un elevado número de investigaciones durante los años setenta. Tres análisis de este material son Molly Haskell (1974) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston; Joan Mellen (1973) *Women and Their Sexuality in the New Film*, Nueva York, Horizon Press; y Marjorie Rosen (1973) *Popcorn Venus*, Nueva York, Coward, McCann and Geoghegan. Una buena parte de los mejores trabajos sobre mujeres han sido recopilados en dos antologías: Patricia Erens (comp.) (1979) *Sexual Strategems: The World of Women in Film*, Nueva York, Horizon; y Karyn Kay y Gerald Peary (comps.) (1977) *Women and the Cinema*, Nue-

va York, E. P. Dutton. Tres trabajos especializados y muy útiles incluyen Brandon French (1974) *On the Verge of Revolt*, Nueva York, Ungar, sobre la década de los cincuenta; E. Ann Kaplan (comp.) (1980) *Women in Film Noir*, Londres, British Film Institute y *Film Reader 5* sobre crítica cinematográfica feminista, teoría e historia.

La presentación de homosexuales en el cine ha inspirado tres libros: Richard Dyer (comp.) (1980) *Gays and Film*, Londres, British Film Institute, Vito Russo (1981) *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Nueva York, Harper & Row; y Parker Tyler (1973) *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.

Es imposible mencionar todos los demás estudios de «imágenes», pero también existen trabajos sobre temas como, 1) imágenes de la guerra en el cine: Colin Shinder, *Hollywood Goes to War*, Londres, Routledge & Kegan Paul; y Lawrence H. Suid (1978) *Guts and Glory*, Reading, Mass., Addison-Wesley; 2) problemas sociales: Peter Roffman y Jim Purdy (1981) *The Hollywood Social Problem Film*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana; 3) imperialismo: Jeffrey Richards (1973) *Visions of Yesterday*, Londres, Routledge & Kegan Paul; y 4) alcoholismo: Jim Cook y Mike Lewington (1979) *Images of Alcoholism*, Londres, British Film Institute, por citar cuatro categorías. Las bibliografías en Jarvie, Jowett y Sklar (citadas en el primer párrafo del listado del capítulo 7) enumeran el grueso de esta forma de análisis anterior a 1976, La literatura sobre la historia del cine como documento cultural es también muy amplia y aparece bien cubierta en Jarvie, Jowett y Sklar.

La obra seminal es sin duda alguna Siegfried Kracauer (1947) *From Caligari to Hitler*, Princeton, N.J., Publicaciones de la Universidad de Princeton (trad. cast.: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985). Dos obras sirven para poner en perspectiva los argumentos de Kracauer: Paul Monaco (1976) *Cinema and Society*, Nueva York, Elsevier; y M. S. Phillips, «The Nazi Control of the German Film Industry», *Journal of European Studies* 1, n. 1 (1971), págs. 37-68. Los estudios americanos siguen el enfoque del cine como documento cultural. La obra antes mencionada de Sklar (1975) *Movie-Made America*, Nueva York, Random House, sigue siendo el estudio más importante. Véanse también, Russell Merritt, «Dixon, Griffith, and the Southern Legend», *Cinema Journal* 12, n. 1 (otoño de 1972), págs. 26-45; y Lary May (1980) *Screening Out the Past*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford.

Entre los estudios clásicos de la psicología cinematográfica se cuentan Martha Wolfstein y Nathan Leites (1950) *Movies: A Psychological Study*, Glencoe, Ill., The Free Press; y Harvey R. Greenberg (1975) *The Movies on Your Mind*, Nueva York, E. P. Dutton. Las traducciones de los escritos de Lacan son una lectura ardua. Se puede empezar por *Écrits: A Selection*,

Nueva York, W. W. Norton, 1977; *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Nueva York, W.W. Norton, 1978 (trad. cast.: *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Seix Barral, 1977); y *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, Nueva York, The Johns Hopkins Press, 1968. Se puede encontrar una guía del emplazamiento de la obra de Lacan en los nuevos enfoques del cine en Rosalind Coward y John Ellis (1977) *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Londres, Routledge & Kegan Paul. Se ha escrito mucho acerca de Lacan y su influencia. Conviene consultar Anika Lemaire (1977) *Lacan*, Londres, Routledge, Kegan Paul; y John P. Mueller y William J. Richardson (1982) *Lacan and Language*, Nueva York, International Press.

Screen se interesó por cuestiones de psicología y cine a mediados de los años sesenta. Artículos representativos incluyen Colin McCabe, «Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure», *Screen* 17, n. 3 (otoño de 1976), págs. 7-27; Stephen Heath, «On Suture» reeditado en *Questions of Cinema*, y «Difference», *Screen* 19, n. 3 (otoño de 1978), págs. 51-112; y Claire Johnston, «The Subject of Feminist Film Theory/Practice», *Screen* 21, n. 2 (verano de 1980), págs. 27-34. Christian Metz (1982) *The Imaginary Signifier*, Bloomington, Publicaciones de la Universidad de Indiana, también se basa en gran medida en la teoría lacaniana.

La historia del discurso sobre el cine es más bien limitada. Jonas Spatz (1969) *Hollywood in Fiction: Some Versions of the American Myth*, Bruselas, Mouton, y Walter Wells (1973) *Tycoons and Locusts: A Regional Look at Hollywood Fiction of the Thirties*, Carbondale, Publicaciones de la Universidad del Sur de Illinois, se centran en cómo han tratado Hollywood los novelistas. Un modo de entender mejor el lugar de Hollywood en la sociedad norteamericana es examinar el debate acerca de la situación y la influencia del movimiento comunista en el cine, un asunto público a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Cada vez hay más literatura a este respecto. Véanse, por ejemplo, John Cogley (1956) *Report on Blacklisting, Volume I (The Movies)*, Nueva York, Fund for the Republic; Larry Ceplair y Steven Englund (1980) *The Inquisition in Hollywood*, Nueva York, Anchor; y Victor S. Navasky (1980) *Naming Names*, Nueva York, Viking.

Los estudios sobre la relación del cine como institución social y otras instituciones sociales están esparcidos por diferentes áreas de los estudios cinematográficos así como por otras disciplinas. Los estudiantes del cine han estado fascinados durante mucho tiempo con la relación entre el cine y el gobierno. Hace tiempo que los eruditos se dieron cuenta de que el cine se estaba utilizando, en efecto, como propaganda. Para estudios sobre esta cuestión, véanse David M. White y Richard Averson (1972) *The Celluloid Wea-*

pon, Boston, Beacon Press; Richard Taylor (1979) *Film Propaganda*, Nueva York, Barnes and Noble; Anthony Rhodes (1976) *Propaganda*, Nueva York, Chelsea House; Richard A. Maynard (1975) *Propaganda on Film: A Nation at War*, Rochelle Park, N. J., Hayden; y Nicholas Pronay y D. W. Spring (comps.) (1982) *Propaganda, Politics, and Film, 1918-1945*, Atlantic Highlands, N. J., Humanities Press. Estos cinco estudios cubren los contextos europeo y norteamericano.

El gobierno de los Estados Unidos lleva mucho tiempo produciendo documentales para muchos propósitos. Esta relación es analizada en Richard Meran Barsam (1937) *Nonfiction Film: A Critical History*, Nueva York, E. P. Dutton; y Erik Barnouw (1974) *Documentary: A History of Non-Fiction Film*, Nueva York, Publicaciones de la Universidad de Oxford. Para datos específicos sobre la implicación del gobierno, véase Richard Dyer MacCann (1973) *The People's Films: A Political History of U. S. Government Motion Pictures*, Nueva York, Hastings House.

Muchos pensadores sociales se han interesado en la industria cinematográfica norteamericana debido a sus supuestos efectos en los valores sociales, morales y religiosos. Ejemplos y amenazas de censura han sido un lugar común durante más de setenta y cinco años. Hay varios buenos estudios de la censura en el cine: Ira H. Carmen (1966) *Movies, Censorship and the Law*, Ann Arbor, Publicaciones de la Universidad de Michigan; Edward de Grazia y Roger K. Newman (1982) *Banned Films: Movies, Censors, and the First Amendment*, Nueva York, R. R. Bowker; y Richard S. Randall (1968) *Censorship of the Movies: The Social and Political Control of a Mass Medium*, Madison, Publicaciones de la Universidad de Wisconsin. Más antiguos pero aún de utilidad son Morris L. Ernst y Pare Lorentz (1930) *Censored: The Private Life of a Movie*, Nueva York, Jonathan Cape and Harrison Smith; y Ruth A. Inglis (1974) *Freedom of the Movies*, Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago.

La práctica de la autorregulación ha formado parte de la escena de Hollywood durante medio siglo. Se puede encontrar información acerca de lo bien que ha funcionado este proceso en Stephen Farber (1972) *The Movie Rating Game*, Washington, D. C., Public Affairs Press; y Jack Vizzard (1970) *See No Evil: Life Inside a Hollywood Censor*, Nueva York, Simon and Schuster.

Se ha escrito poco acerca del efecto de las organizaciones religiosas en el debate de la censura. Un comienzo puede ser Paul W. Facey (1974) *The Legion of Decency*, Nueva York, Arno. Se da una perspectiva sobre los esfuerzos de los censores extranjeros en la obra enciclopédica de Neville March Hunnings (1967) *Film Censors and the Law*, Londres, George Allen & Unwin.

Es posible que la estrella cinematográfica sea el fenómeno de la historia del cine sobre el que más se ha escrito y menos se ha entendido. Sería impo-

sible enumerar todas las biografías y autobiografías de las estrellas de Hollywood. Las bibliografías antes citadas constituyen una lista bastante acertada. No obstante, el sistema de estrellas en sí ha producido una literatura sorprendentemente limitada. Richard Dyer (1978) *Stars*, Londres, The British Film Institute, y Morin, Edgar (1961) *The Stars*, Nueva York, Grove Press (trad. cast.: *Las stars*, Barcelona, Dopesa, 1972), destacan como mejores análisis. El volumen de Dyer contiene una extensiva bibliografía. Otros estudios son Alexander Walker (1970) *Stardom: The Hollywood Phenomenon*, Nueva York, Stein & Day (trad. cast.: *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1974); y Elisabeth Weis (comp.) (1981) *The Movie Star*, New York, The Viking Press. Charles Affron ha aportado una nueva perspectiva sobre el sistema de estrellas en sus *Star Acting*, Nueva York, E. P. Dutton, 1977; y *Cinema and Sentiment*, Chicago, Publicaciones de la Universidad de Chicago. Se puede encontrar un interesante estudio de las estrellas femeninas en la disertación doctoral reeditada de Janice Welch (1978) *Film Archetypes: Sisters, Mistresses, Mothers, Daughters*, Nueva York, Arno Press.

Capítulo 8: Redacción de la historia del cine

Se ha escrito muy poco acerca de cómo investigar y redactar sobre la historia del cine local. Véase Douglas Gomery, «Doing Film History: A Modest Proposal», *American Film Institute Newsletter* 5, n. 2 (octubre-noviembre de 1981), págs. 1-2. No obstante parece que cada vez hay más eruditos interesados en esta área. Véanse, por ejemplo, Robert C. Allen, «Motion Picture Exhibition in Manhattan: Beyond the Nickleodeon», *Cinema Journal* 18, n. 2 (primavera de 1979), págs. 2-15 (acerca de la ciudad de Nueva York); Douglas Gomery, «The Growth of the Movie Monopolies: The Case of Balaban & Katz», *Wide Angle* 3, n. 1 (1979), págs. 54-63 (acerca de Chicago); David O. Thomas, «From Page to Screen in Smalltown America: Early Motion Pictures in Winona, Minnesota», *Journal of the University Film Association* 33, n. 3 (verano de 1981), págs. 3-14; Douglas Gomery, «Saxe Amusement Enterprises: The Movies Come to Milwaukee», *Milwaukee History* 2, n. 2 (primavera de 1979), págs. 18-28, Robert Headley (1973) *Exit*, Washington, edición privada, 1973 (acerca de Baltimore); Burnes St. Patrick Hollyman, «The First Picture Shows: Austin, Texas, 1894-1913», *Journal of the University Film Association* 29, n. 3 (verano de 1977), págs. 3-8; y Richard Alan Nelson, «Florida: The Forgotten Film Capital», *Journal of the University Film Association* 29, n. 3 (verano de 1977), págs. 9-21.

Las guías estándar donde el historiador local puede encontrar más información de todo tipo son Frank Freidel (1977) *Harvard Guide to Ameri-*

can History, Cambrigde, Mass., Publicaciones de la Universidad de Harvard y David E. Kyvig y Myron A. Martz (1982) *Nearby History: Exploring the Past Around You*, Nashville, The American Association for State and Local History.

Índice analítico

Addams, Jane, 45
Adorno, Theodor, 208-209
Adrian, 235
Adventures on the New Frontier, 296
Alberoni, Francesco, 224-225
Albert, Katherine, 231-232
Alma en suplicio, 235, 237
Altman, Robert, 151
Amanecer, 126-143
American Broadcasting Company, 274, 283-290, 297-298, 300
American Film Institute, 47, 60-61
American Graffiti, 218-219
American Telephone and Telegraph Corporation, 155, 157-163
Amor en venta, 234
Amores de Manon, Los, 248
Ana Bolena, 130, 132, 134
Análisis del contenido, 213-215
Anderson, Lindsay, 276-277
Andrew, Dudley, 21, 98, 127
Ángel azul, El, 51
«Angry Young Man», filmes, 276
Archivos fílmicos, 52-53
Armat, Thomas, 37-38, 80, 87
Armes, Roy, 90
Arnheim, Rudolph, 22, 29
Arnold, Matthew, 45
Arroz amargo, 275
Asalto y robo al tren, 84, 100
Así ama la mujer, 234
Autoría, 122-123, 129
Aydelotte, William, 212-213

Bajo la máscara de placer, 54, 55
Balaban y Katz, 203-204, 252-255
Ballo, Tino, 201-202
Banzhaf, Max, 288
Barry, Iris, 97
Barsam, Richard, 271-272
Basic Training, 297
Bassinger, Jeanine, 234-235
Bazin, André, 33, 100-102, 275
Beard, Charles, 26
Beardsley, Monroe, 87-88
Beau Geste, 131
Bell y Howell, 286-287, 291, 300
Ben Hur, 131
Berger, Ludwig, 133
Bergman, Ingmar, 52, 124
Bern, Paul, 231-232
Better Ole, The, 159

Bhaskar, Roy, 33-36
Blery, Ruth, 230-231
Biograph Company, 62, 69, 80, 189
Bluem, A. William, 290-291
Boas, George, 105-106
Boetticher, Budd, 107
Bogart, Humphrey, 222-223
Bohn, Thomas, 68
Bordwell, David, 68, 75, 271-273, 274
Bow, Clara, 229-230
Bowser, Eileen, 53-54
Boxoffice, 265
Brando, Marlon, 223-224
Branigan, Edward, 169
Bride Wore Red, The, 235
Brin, L. K., 248-250
Brooks, Mel, 118
Brownlow, Kevin, 50-51
Buscombe, Edward, 107-108

Cahiers du Cinéma, 103, 127, 180, 181, 109
Cain, James M., 238
Calder-Marshall, Alexander, 277-278
Cantor de jazz, El, 141, 155, 161, 247-250
Carey, Gary, 50-51
Carr, E. H., 24, 25
Carroll, Noel, 126
Casablanca, 222
Case, Theodore, 150, 163, 164, 166
Casty, Alan, 100, 104
Cawelty, John, 85
Ceplair, Larry, 219-220
Chair, The, 291
Chanan, Michael, 77
Chaplin, Charles, 195
Chicago, Illinois, 252-255
Chiefs, 297
Children Are Watching, The, 189-192, 296
Cine alemán, 74, 112, 129-135, 138-142, 207-212, 273-274
Cine del Tercer Mundo, 91, 115-117
Cine documental, 272-300
Cine soviético, 142-143
Cinematografía en color, 169
— deterioro, 53
Cinéma vérité, 37, 166, 271-300
Cinetógrafo, 39, 86, 149, 152
Cinetoscopio, 37-39, 86
Ciudadano Kane, 58, 168
Clayton, Jack, 276-277
«Close-Up», 273-274, 283-292, 296-297
Cohn, Harry, 201-202
Committee on Public Information, 221
Comolli, Jean-Louis, 166-169
Conant, Michael, 185-186
Conservación del film, 48-54, 57-58
Convencionalismo, 26-27, 29-33, 216
Coogan, Jackie, 227
Crawford, Joan, 226-238
Cripps, Thomas, 206-207, 221
Crítica cinematográfica, 21
Crónica de un verano, 293
Cronin, Vincent, 25-26

Daly, John, 285-286
Danzig, Fred, 291-292
Da Vinci, Leonardo, 106
Davis, Bette, 227, 233
Davis, Robert, 219-220
Dawley, J. Searle, 69-70
DeForest, Lee, 150, 157, 162, 165
DeMille, William, 51
Derechos de propiedad, 50
Dickson, W. K. L., 50-51, 86-87, 149-151
Directorios de la ciudad, 261-262
Discurso publicitario, 126
Disney, Walt, 62-63, 150-151
Doerfer, John C., 285-286
Don Juan, 159
Don't Look Back, 297
Drew, Robert, 274-275, 278-279, 281, 282-283
Dreyer, Carl, 112
Dupong, E. A., 132-133
Durham, Carolina, 256-262
Dyer, Richard, 223-225, 229-230, 233, 235-236

Eastman Kodak, 191, 287
Edison, Thomas, 37-39, 50-51, 54-55, 62-63, 80, 85-87, 149-151, 156-157, 165, 166, 189-190
Eisenstein, Sergei, 21-22, 98-99
Ellis, Jack, 103-104
Empirismo, 24-29, 31-32, 212-213, 192-193
Encadenada, 235
Englund, Steven, 219-220
Escuela de Francfort, 209-212, 216
Essanay, 189
Esta edad moderna, 235
Estilo narrativo clásico de Hollywood, 114-118, 124-125, 131-132, 140-141, 217-218, 234-235, 275-276
Evidencia histórica, 23-35, 31-32, 35-36, 47-48, 60-63, 71, 74, 76-77, 203-204
Explicación probabilista, 29

Fairbanks, Douglas, 195-196, 222-223, 230
Fairbanks, Douglas, Jr., 230-231
Famous Players-Lasky, 192, 194, 195, 251-252, 254-255
Fausto, 129, 130, 133, 137, 138, 141
Faye, Alice, 238
Federal Communications Commision, 285, 287, 289

Federal Trade Commission, 136
Federation International des Archives du Film (FIAF), 54
Fell, John, 57-58
Fellini, Federico, 124
Feyerabend, P. K., 31-32, 34
Fielding, Raymond, 150-151
Film Daily, 63
Film Daily Yearbook, 125, 131, 136
Film social, historia del, 59-60, 199-239
— análisis del contenido en el, 213-216
— estudios de «imagen», 205-206
— estudios de producción, 201-205
— psicología social de ver una película, 216-219
Films de acetato, 52
First National, 135, 136-137
Fischer, David, 27-28, 76-77
Flaherty, Robert, 126-127, 176-177, 195-196
Fonda, Jane, 225-226
Ford, John, 103-104, 123
Formalismo, 112-113, 123
Foucault, Michel, 78
Fox, William, 80, 126-127, 129, 135-142, 158, 163-165, 191-192, 195-196
Francis, Kay, 234-235
Freud, Sigmund, 208-209, 211-212, 216, 219-220
Fries, Charles C., 109-110
Friese-Green, William, 149-150
Fromm, Erich, 209-210
Fuller, Sam, 107
Fulton, A. R., 99-100

Gabinete del doctor Caligari, El, 130, 131, 132, 134, 135
Gammon, Frank, 37
Garbo, Greta, 51, 54, 226-228
Garland, Judy, 238
Garson, Greer, 238
Gates of Heaven, 298
Gaumont, Leon, 155-156
Gaynor, Janet, 141
General Film Company, 191
Género, 103-104, 120
Gerstein, Evelyn, 132-133
Gettino, Octavio, 116-117, 120-121
Gimme Shelter, 297
Godard, Jean-Luc, 102
Goldman Sachs, 158
Golem, El, 130, 131
Grau, Robert, 78-88, 149-150
Gray Gardens, 298
Grease, 56
Grierson, John, 276-277, 295
Griffith, D. W., 55-56, 69, 132-133, 150-151, 195-196
Griffith, Richard, 223-224
Guerra de las galaxias, La, 62

Ha nacido una estrella, 51
Hall, Mordaunt, 141
Hammond, Paul, 51-52
Hampton, Benjamin, 45, 47, 155-156
Harland County, USA, 297
Harre, Rom, 32-33
Haskell, Molly, 205
Hasta que llegó su hora, 51
Hawkes, Terence, 30
Hawks, Howard, 103-104
Hays, Will, 159, 247-248
Headley, Robert K., 266
Hearst, William Randolph, 57-58
Hearts and Minds, 297
Heath, Stephen, 219
Hegel, G. W. F., 25-26
Hempel, Carl, 27-29
Hendricks, Gordon, 86-87, 149-151
Henie, Sonja, 238
Hepburn, Katharine, 237
High School, 297
Historia económica del cine, 59-62, 174-197, 252-256
— análisis industrial, 182-193
— competencia, 188-189
— conducta, 184, 187-188
— estructura de mercado, 186-188
— funcionamiento, 181-182, 184, 187-188
— giro, zona, despeje, 184, 187-188
Historia estética del cine, 56, 58, 68, 97
— tradición de obras maestras en la, 98-108, 112
Historia tecnológica del cine, 58-59, 147-169
— aspecto económico de la, 153-156
— aspectos sociales, 167-169
— determinismo tecnológico, 148-151
— difusión, 154-155, 164-165
— innovación, 153, 162-163
— invención, 153-158, 161-162
— teoría del cambio tecnológico, 153-164
Hitchcock, Alfred, 103-104, 123-124
Hollywood Reporter, 237
Horkheimer, Max, 209-210
Horsley, David, 78-79
Hospital, 297
Howe, Irving, 294
Howe, James Wong, 278-279

Ideología, 167-169, 178, 218-219, 224
Impresionismo francés, 142-143
Ince, Thomas, 150
Intertextualidad, 118-120, 132-133
Iser, Wolfgang, 106, 112, 215

Jacobs, Lewis, 44, 47, 54, 69, 97, 150-151, 155, 201
Jaffe, Patricia, 275, 277
Jannings, Emil, 51
Jarvie, Ian, 200, 203-204, 216, 219-220
Jauss, Hans Robert, 106-107, 112, 113
Jenkins, Francis, 37, 86-87
Jersey, William, 296-297
Jessel, George, 159
Jolson, Al, 155-156, 159, 248-250
Jones, Dorothy B., 215
Joven Lincoln, El, 180
Jowett, Garth, 201-202
Jung, Carl, 211-212

Kalmus, Herbert, 149-150
Kasson, John, 81
Katz, Sam, 254
Keep on Rocking, 297
Keith-Albee, cadena de vodevil, 156
Kennedy, John F., 294, 296
Kleine, George, 88
Knight, Arthur, 68-69, 100, 104-105, 247-248
Knox, Donald, 202-203
Kopple, barbara, 296-297
Koster and Bial's Music Hall, 37-39, 82-83, 86-87
Kracauer, Siegfried, 74, 131-132, 207-212
Kuhn, Thomas, 31-32

Lacan, Jacques, 216-219
La Cava, Gregory, 123
Ladrón de bicicletas, El, 275
Laemmle, Carl, 80, 191-192, 201-202
La hora de los hornos, 116, 117
Lamarr, Hedy, 238
Lang, Fritz, 132-133
Lasky, Jesse, 80, 201-202
Last of Mrs. Cheyney, The, 234
Lathan, Gary y Otway, 150
Law and order, 297
Leacock, Richard, 274, 275, 282, 289-294, 296, 298-299
Leni, Paul, 132-133
LeRoy, Jean, 149-150
Lessage, Julia, 291-292
Letty Lynton, 234, 235
Levi-Strauss, Claude, 108-109
Liberalismo, 293-297
Library of Congress, 51, 55, 69-70
Life, 281, 282
Lingüística estructural, 30-31, 108-110, 216
Lipkin, Steven, 138
Lippman, Walter, 295
Lipscomb, James, 273
Litsia, Miguel, 115-116
Loco contor, El, 250
Loew, Marcus, 79, 136, 150, 158, 161, 163, 164, 165, 174-175, 179-180, 201-202
Louisiana Story, 278
Love on the Run, 234
Lovell, Terry, 270
Lowenthall, Leo, 208
Loy, Myrna, 238
Lubin, Sigmund, 191-192
Lubitsch, Ernst, 130, 131, 132
Lumière, Auguste y Louis, 37, 99

McCabe, Colin, 218-219
Madame Dubarry, 131, 134, 135
Mamber, Stephen, 271-272
Mansfield, Edward, 153
Mocha nupcial, La, 57
Marcorelles, Louis, 282, 290-291
Marcuse, Herbert, 208-209
Marey, Jules, 80, 150
Marquee, 266
Marruecos, 51
Marxismo, 109-110, 178-181, 196-197, 208-209, 211-212, 216, 218, 224, 270-271, 292-293
Mast, Gerald, 97-98, 102-104, 107-108, 247-248
Máxima ansiedad, 118
May, Henry, 44
Mayer, Louis B., 201-202, 235
Maysles, Albert y David, 273-274, 282, 283, 296-297
Mecanismos generativos, 34-35, 37-39, 41, 113, 143, 269-271, 273-274, 288, 299-300
Meet Marlon Brando, 297
Mejor de los muchachos, El, 298
Méliès, Georges, 51, 83, 100, 112
Metrópolis, 130
Metz, Christian, 109
MGM, 135, 136, 155, 174, 227, 228, 229, 231, 235, 237, 238
Milwaukee Journal, 247-249
Milwaukee, Wisconsin, 247-250
Mirando hacia atrás, 276
Mona Lisa, 106
Monaco, Paul, 211-213, 214
Monterey Pop, 297
Morin, Edgar, 222-223, 292-293
Motion Picture Classic, 129, 131, 134
Motion Picture Export Association, 179
Motion Picture Herald, 63, 235, 264-265
Motion Picture News, 265
Motion Picture Patents Company, 79, 191-193, 195-196
Movie Weekly, 228
Moving Picture World, 60, 63, 129, 132, 135, 137, 138, 139, 140, 265
Mudd, Roger, 298-299

Muerte de Sigfrido, La, 130, 131, 132
Mulvey, Laura, 219
Munsterberg, Hugo, 99, 199
Murnau, F. W., 127-142, 210
Murray, James, 206
Murrow, Edward R., 298
Museum of Modern Art, 53, 55, 62
Musser, Charles, 56, 84
Mutual Film Company, 80
Muybridge, Eadweard, 80
My Wife's Gone Away, 161

Nacimiento de una nación, El, 106
Narrativa, 68-72
Nashville, 151
Nation, 133
National Broadcasting Company, 284, 285, 295
National Recovery Administration, 181, 186
Neorrealismo, 275-277
Neumann, Franz, 210
New Republic, 131, 133
New York Clipper, 63
New York Dramatic Mirror, 63
New York, New York, 257-262
New York Times, 132, 137, 138, 141, 161
Nickelodeons, 256-257
Nielsen, Asta, 54
Nitrato de celulosa, 48-49, 52, 53, 70
No más mujeres, 234
Nosferatu, el vampiro, 210

O'Connor, James, 180
Olcott, Sidney, 70
Original Cast Album: Company, 297
Oxbow Incident, The, 51

Pabst, G. W., 54
Padrino, El, 176
Paise, 275
Paramount, 62, 136, 156, 158, 161-165, 174-175, 179-180, 195-196, 254
Parsons, Louella, 229-230, 238
Patriota, El, 51
Payne Fund, Studies, 215
Peirce, Charles Sanders, 109
«Película de alto nivel artístico», 133-136
Película de mujeres, 233-234
Pennebaker, Donn, 273-274, 282, 298-299
Percy, Charles, 287
Periodización, 73-74
Peterson, Peter, 287
Pevney, Joseph, 123
Photoplay, 63, 80, 138, 148, 229, 230, 232, 233, 238
Pickford, Mary, 194-195, 223, 230-231
Pollock, Frederich, 208-209
Porter, Edwin S., 55, 69-70, 83-84, 100, 150-151
Powdermaker, Hortense, 202
Precio de la gloria, El, 131, 137, 140, 142
Primary, 282, 283, 293
Principio de no contradicción, 35, 36, 71
Producers Distributing Organization, 135
Production Code Administration, 74
Psicoanálisis, 109-110, 211-212, 216-219
Psicosis, 119
Public Enemy, 51
Publicaciones de suscripción, 87-88
Publix Theatres, 251
Pueblo de los EE.UU. v. Paramount Pictures et al., El, 185-186, 251
Puerta del cielo, La, 59

Quirk, James, 80, 137-138

Raff, Norman, 37
Rain, 234
Ramsaye, Terry, 44-45, 47, 54-55, 78-88, 99-108, 151-152
Rather, Dan, 298-299
Reagan, Donald, 225
Realismo (como filosofía de la ciencia), 32-41, 113, 269-271, 321
Rebelde sin causa, 53
Reisz, Karel, 276-277
Rhode, Eric, 108-101
Richardson, Tony, 276-277
Rivera, Geraldo, 298-299
Rivette, Jacques, 102
RKO, 58, 165, 179, 196
Roma, ciudad abierta, 275
Ross, Lillian, 301
Rosten, Leo, 202
Rouch, Jean, 192
Royce, Josiah, 295
Ryden, Hope, 273-274

Sábado noche, domingo mañana, 276
St. Johns, Adela Rogers, 233
Salesman, 297
Salvamento en un incendio, 55, 56, 84, 138
Sargeant, E. Winthrop, 138
Sarris, Andrew, 104, 121-122, 126-127
Saussure, Ferdinand de, 38, 109-112
Schary, Dore, 202
Schoedsack, Alfred, 287
Schickel, Richard, 42-43
Schills, Edward, 294
Scientific American, 82
Scorcese, Martin, 93
Sonos, 209, 216, 217
Selden, Gilbert, 132-133
Selig, 149

Semiótica, 109-112, 216
Séptimo cielo, El, 137, 140, 142
Shaw, Georges Bernard, 295
Shearer, Norma, 237
Showman, 297
Sight and Sound, 126
Sirk, Douglas, 107
«$64.000 Question, The», 286
Sistema de estrellas, 202-203, 222-239
Sistemas, 27-28, 35-36, 74-75, 112, 239, 269-270
Sistemas de producción, 120-122, 125-126
Sjostrom, Victor, 52
Skladonowski, Max, 150
Sklar, Robert, 201-202
Smith, Adam, 194
SMPT Journal, 281
Solanas, Fernando, 116-117, 120-121
Solomon's Children, 161
Sonido sincronizado, 21-22, 53-54, 155-165, 225-226, 247-250, 278-281
— Chronophone, 156
— Kinetophone, 152, 156
— Movietone, 163
— Phonofilm, 157
— Vitaphone, 159-165, 250
Spatz, Jonas, 219-220
Staiger, Janet, 74-75, 121-122
Steele, Alfred, 231-232
Sternberg, Joseph von, 50-51
Stiller, Maurice, 51-52, 57-58
Stromgren, Richard, 68
Sweezy, Paul, 180-181

Tabú, 127
Tartufo, o el hipócrita, 138
Technicolor Corporation, 169
Tecnología del cine, 37-40, 44-45, 82-83
Televisión, 36-37, 49, 63-64, 203-204, 271-272
Temple, Shirley, 238
Teoría cinematográfica, 20-22, 99-104, 142-143
— formativista, 98-102
— realista, 98-99, 101-102, 104-105
Teoría del «gran hombre» en la historia, 80-82, 86-87, 148-153, 177, 191-192, 201-202
Teoría del autor, 102-106, 122-123
Teoría institucional del arte, 126
Terry, Phillip, 231-232, 238
Thalberg, Irving, 201-202
Thomas, Bob, 238
Thompson, Kristin, 67-68, 74-75, 112-113, 271-272
Time for burning, A, 297
Time, Inc., 272, 281-283, 297-298, 300
Titicut Follies, 297
Tom Jones, 53
Tomasevskij, Boris, 123-124
Tone, Franchot, 232-233
Toro salvaje, 53
Treyz, Oliver A., 284
Truffaut, François, 102-103, 121-122
Tucker, George Loan, 69-70
Tudor, Andrew, 119-120, 202
Turner, Lana, 238
Twentieth Century-Fox, 179-180

UFA, 138, 141
Último refugio, El, 184
Último, El, 129, 130, 134
Un lugar en la cumbre, 276
Un sabor a miel, 276
United Artists, 62-63, 194, 201-202
Universal, 135, 195-196
University of Wisconsin Center for Film and Theatre Research, 62

Variación textual, 55, 61
Varieté, 130-134
Variety, 60, 63, 139, 159, 265
Venus rubia, La, 51
Vertov, Dziga, 276-277
Vírgenes modernas, 230
Vitagraph, 189, 191-192
Vitascopio, 37-39, 82-83, 86-87
Vivo mi vida, 234
Vodevil, 38-39, 77, 82, 155-159, 190, 247, 254, 259-262

Wallace, Mike, 298-299
Walters, Barbara, 298
Warner Bros., 62-63, 135-136, 158-165, 174, 179, 189, 195-196, 201, 238, 248-250
Weinberg, Herman, 57-58
Welles, Orson, 103, 124
Wellman, William, 50-51
Werner, Gosta, 57-58
West, Mae, 237
Western Electric, 157, 248
«What's May Line?», 286
White, William Allen, 295-296
Williams, Raymond, 150-151
Wiseman, Frederick, 296-297
Wollen, Peter, 123

Yanki No!, 289, 292
Yeck, Joanne, 234-235

Zavattini, Cesare, 275
Zukor, Adolph, 189, 201-202

UJAT
BIBLIOTECA D.A.C.S.Y.H.

UJAT
BIBLIOTECA D.A.C.S.Y.H.

UJAT
BIBLIOTECA D.A.C.S.Y.H.

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco
Dirección de Bibliotecas
Papeleta de Devolución

41390

DEVUELTO 25 FEB 2026	
DEVUELTO 25 FEB 2026	
DEVUELTO 25 FEB 2026	

5

41390

R. C. Allen D. Gomery
Teoría y práctica
de la historia de

D41390
Biblioteca de la D.A.C.S. y H.
"Lic. José Ma. Gurría Urgell"

He aquí un libro qu[illegible]o en un verdadero clásico [illegible]y que, de paso, ha logrado crear un contexto en el que la historia del cine pueda leerse y desarrollarse de un modo cada vez más productivo. Sus objetivos, de esta manera, están muy claros. En primer lugar, situar la historia del cine dentro del marco de la investigación histórica en general. Luego, familiarizar al lector con los problemas específicos y, en algunos casos, únicos a los que se enfrentan los historiadores cinematográficos. Y, finalmente, revisar los enfoques utilizados hasta ahora en el estudio histórico del cine, ofreciendo a la vez ejemplos de diversos tipos de investigación histórica de las películas.
En este sentido, el objetivo de la obra no es dilucidar el modo de llevar a cabo una investigación histórica sobre el cine, sino más bien demostrar que los historiadores cinematográficos no trabajan en el vacío, ni abordan el estudio de la historia del cine ajenos a su cultura, gustos cinematográficos y orientación ideológica. La lectura de la historia cinematográfica es un acto de discernimiento que requiere la implicación activa del lector, y por eso lo que pretende el libro de Allen y Gomery es capacitar al estudiante para que se convierta en un lector más susceptible y perspicaz de obras históricas sobre el cine: un propósito que también resultará útil para cualquier persona interesada por las películas y por el estudio formal de su pasado.
Robert C. Allen es profesor en la University of North Carolina, mientras que Douglas Gomery, también docente, es autor, entre otros, de libros como *Hollywood: el sistema de estudios*.

ISBN 84-493-0104-1
34070
9 788449 301049

Diseño: Mario Eskenazi

Paidós Comunicación Cine